No 4053.119

Bought with the income of
the Scholfield bequests.

Sartal

PUBLIKATIONEN

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

BEIHEFTE

4053.119

I.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

ALS KOMPONIST SEINER LYRISCHEN SCENE

„PYGMALION“

VON

EDGAR ISTEL

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1901.

1836
11

Publikationen

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft I.

Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene „Pygmalion".

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

Studien

zur

Geschichte des Melodramas I.

Jean-Jacques Rousseau
als Komponist seiner lyrischen Scene
„Pygmalion".

4053.119

Von

EDGAR ISTEL

Dr. phil.

„Und so will ich denn auch noch eines kleinen, aber merkwürdig Epoche machenden Werkes gedenken: es ist Rousseau's „Pygmalion". Vieles könnte man darüber sagen"

Goethe
(Dichtung und Wahrheit III, 11)

LEIPZIG

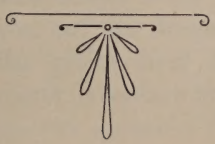
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1901.

183b/11

Schol.
Nov. 26. 1910
H

Meinen Eltern.



Vorwort.

Nicht umsonst habe ich Goethe's Ausspruch über den „Pygmalion" meiner Arbeit vorangesetzt. Der französische Musikhistoriker A. Pougin lobt nämlich in einem Aufsatze Jean-Jaques Rousseau Musicien*) die Deutschen, weil sie Rousseau's musikalische Fähigkeiten mehr Gerechtigkeit als die Franzosen widerfahren ließen. „Mais", fährt er fort, „aussi l'a-t-on fait avec ce manque de mesure, cette abondance de gloses, de raisonnements et de dissertations dont sont coutumiers les écrivains de ce paye. Entre autres l'ouvrage que M. Jansen a publié à Berlin en 1884 sous ce titre: „J. J. Rousseau als Musiker" forme un gros volume qui ne compte pas moins de 500 pages in-octavo. Ceci est excessif et hors de toutes proportions".

Nun hat A. Jansen, über dessen Buch allerdings wenig Rühmliches zu sagen ist, 30 Seiten davon auf die Besprechung des Pygmalion verwendet. Was wird aber der greise Herr Pougin sagen, wenn ich in vorliegender Arbeit allein dieser lyrischen Scene einen Raum widme, der etwa dem 5. Teil des Umfangs von Jansen's Werk entspricht? Möglicherweise wird er und mit ihm mancher französische Gelehrte mir gleichfalls „manque de mesure" vorwerfen — aber sei es darum: Gründlichkeit ist nun einmal eine Nationaluntugend der Deutschen, die man uns schwerlich wird abgewöhnen können. Und so habe ich denn von dem mir durch Goethe verliehenen Recht Gebrauch gemacht, „vieles" über dies „kleine, aber merkwürdig epochemachende Werk" zu sagen.

Auch an dieser Stelle möchte ich allen jenen, die mir im Verlaufe meiner Arbeit namentlich bei der Beschaffung von Material oder durch Mitteilungen förderlich gewesen sind, meinen herzlichsten Dank für ihre freundliche Unterstützung aussprechen: zunächst meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Sandberger in München, dem ich die Anregung zur Behandlung des Themas verdanke, zugleich in seiner bisherigen Eigenschaft als Custos der musikalischen Abteilung der Hof- und Staatsbibliothek in München, sodann den Herren Musikschriftsteller Georg Becker (Lancy

*) Rivista Musicale Italiana 1895, II p. 228.

bei Genf), Dr. Bendemann (k. Bibl. Dresden), Prof. Dr. Georges (Hofbibl. Gotha), Dr. Kopfermann (kgl. Bibliothek Berlin), Dr. Krieger (kgl. Hausbibliothek Berlin), Dr. Mandyczewski (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien), Dr. Mantuani (k. k. Hofbibliothek Wien), Dr. Rupprecht (Universitätsbibliothek München), Oberbibliothekar Dr. Schnorr v. Carolsfeld (Universitätsbibliothek München), Prof. Torchi (Liceo Rossini, Bologna), Prof. Dr. Thouret (k. Hausbibliothek Berlin), Dr. E. Vogel (Musikbibl. Peters, Leipzig), Dr. Friedr. Walter (Theaterbibliothek Mannheim), Dr. Wolf (Universitätsbibl. München) und Frau van der Straeten (Oudenarde), sowie einer Reihe von p. t. Bibliotheksverwaltungen und Hoftheaterintendanzen. Zu besonderem Danke bin ich dem Oberhofmarschallamt S. M. des Kaisers und Königs verpflichtet, das mir in liberalster Weise die Benutzung jener für vorliegende Arbeit so wichtigen Partitur gestattete.

München, im Juli 1900.

D. V.

Einleitung.

Im Jahre 1897 ereignete sich der merkwürdige Fall, daß, als in der Praxis durch Humperdinck's Eingreifen (»die Königskinder«) die Melodram-Frage, die über ein Jahrhundert in größerem Maßstabe nicht mehr erörtert worden war, nun plötzlich in prätentiöser Weise aufgerollt wurde, die Musikwissenschaft und innerhalb derselben namentlich die Musikgeschichte die Antwort schuldig blieb.

Im wesentlichen spielte sich der leidenschaftlich erregte Kampf, auf dessen einzelne Phasen ich an dieser Stelle nicht näher eingehen kann, auf ästhetischem Gebiete ab. Es traten vor allem Friedr. Rösch und Paul Marsop in der Lessmann'schen »Allg. Musikzeitung« gegen und Max Schillings, Rich. Batka und andere in der »Neuen musikalischen Rundschau« für das Melodram als Kunstform in die Schranken, und die das Melodrama apodiktisch verwerfende Stelle in Rich. Wagner's »Oper und Drama«[1]) hat in diesem Streit keine geringe Rolle gespielt. Von den ausführlichen ästhetischen Erörterungen, die sich in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts namentlich an Georg Benda's weltberühmte »accompagnierte Dramen« knüpften, hatte man keine Ahnung[2]). Zwar tauchten immerhin hier und da in Tageszeitungen und Fachschriften ein paar dürftige Notizen über Benda auf, meist mühsam aus den Lexicis zusammengestoppelt und infolgedessen fast durchgängig falsch. Über Rousseau's Pygmalion und Benda's Wirken in Deutschland schrieb dann Wilh. Tappert einen kleinen Aufsatz[3]), der jedoch in Bezug auf Rousseau's Rolle durchweg auf den Angaben Albert Jansen's[4]) beruht; und welcher Wert den Ausführungen Jansen's beizumessen ist, wird sich im Verlauf nachfolgender Darstellung zur Genüge erweisen. An Tappert schloß sich später ein Aufsatz von Rich. Batka an[5]), der den Tappert'schen Artikel citierte und noch einiges andere von Interesse brachte. Eine Reihe unrichtiger Daten hierin wurden darauf von einem ungenann-

1) Gesammelte Schriften, 2. Auflage, IV, 3.

2) Nach Rich. Wagner's Schrift und vor Humperdinck's Eingreifen haben über die ästhetische Zulässigkeit Beachtenswertes geschrieben: Wilh. Kienzl (Die musikalische Deklamation, Leipzig 1880, S. 149 ff.), ausführlich, pro; Fr. v. Hausegger Die Musik als Ausdruck, Wien 1887, S. 195), kurz, contra; Ph. Spitta (Zur Musik, Berlin 1882, S. 232), kurz, Mittelstellung.

3) Kleines Journal, 4. April 1898.

4) J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884, S. 293—322.

5) Kunstwart 1898, S. 139 f., S. 270 f.

ten Einsender außerordentlich präcis im Beiblatt[1]) berichtigt. Daß Otto Jahn in seiner klassischen Mozart-Biographie[2]) über die Anfänge des Melodramas Notizen gegeben hatte, die, weil sie wirklich aus Quellen geschöpft waren, an Korrektheit[3]) alle Lexikon-Weisheit übertrafen, daran dachte offenbar niemand.

Es war in demselben Jahre 1898, nicht gar lange nach jenen Kontroversen in der Öffentlichkeit, als ich, einer Anregung meines verehrten Lehrers Herrn Prof. Ad. Sandberger in München folgend, Forschungen über die noch völlig in Dunkel gehüllte Geschichte der ersten deutschen Melodramen (Georg Benda und seine Nachfolger) anstellte und in kurzen Zügen eine Darstellung des Entwicklungsganges bis auf die allerneuste Zeit anschloß. Kurz vor Abschluß dieser Vorarbeiten kam mir eine gerade erschienene Essay-Sammlung Rich. Batka's »Musikalische Streifzüge«[4]) zu Gesicht, und ich fand hier einen Aufsatz »Melodramatisches« (S. 215—257), der jenen im Kunstwart veröffentlichten Artikel zum Grundstock hatte, aber weit über dessen Grenzen hinausgehend, einen gedrängten Überblick über die Geschichte des »Melodramas« von den Zeiten des alten Archilochos[5]) bis zu unseren Tagen gab.

Der Aufsatz, der in Bezug auf die ältere Epoche der Neuzeit (Rousseau, Benda u. s. w.), die für mich zunächst hauptsächlich in Betracht kam, im wesentlichen nicht auf eigener Anschauung, sondern auf dem schon erwähnten Kapitel in Jansen's Buch beruhte und außerdem auf zwei die litterar-historische Seite des Gegenstandes zwar nicht immer erschöpfend und ganz korrekt, aber doch recht übersichtlich behandeln-

1) Neue musikalische Rundschau, Juli 1898, S. 28.

2) 3. Aufl. 1889, I, S. 633 f.

3) Nur die Stelle, die Rousseau betrifft, ist, wie sich aus vorliegender Arbeit ergeben wird, unrichtig; allein hier ist Jahn von seinem Gewährsmann Castil-Blaze (Molière Musicien, Paris 1852, S. 423), dem er nicht hätte blindlings trauen dürfen, irre geführt worden. In Rousseau's »Pygmalion« soll nicht, wie Jahn meint und wie Mozart es in der »Zaide« versuchte, die gesprochene Rede nach Analogie des obligaten Rezitativs durchgängig von Musik begleitet werden, sondern Wort und Ton sollen sich folgen (vgl. Rousseau, Oeuvres complètes, Paris, Hachette 1884, VI, S. 326. Im Folgenden ist immer diese Ausgabe zitiert).

4) Florenz und Leipzig 1899.

5) Ich halte es, nachdem ich mich in der Frage nach dem antiken »Melodrama« bei sämtlichen in Betracht kommenden Autoren gründlich umgesehen, für vollkommen zwecklos, in einer musikhistorischen Arbeit über diesen Gegenstand, der unter den bedeutendsten Vertretern der klassischen Philologie noch strittig ist, sich näher auszulassen, und begnüge mich damit, hier auf Wilh. Christ's Abhandlung »Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama« (Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der k. bayer. Akademie der Wissenschaften, 13. Band, 3. Abteilung, S. 155 ff., München 1875) hinzuweisen. Vgl. auch J. v. Müller's Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, 5. Bd., 3. Abt. (Oehmichen, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer, S. 272 f., S. 288 f.).

den Aufsätzen von Erich Schmidt[1]) und A. Köster[2]) fußte[3]), brachte im übrigen für mich manchen schätzbaren Nachweis. Der Essay, den der Verfasser selbst als »noch recht unvollständige Skizze« bezeichnete, sollte freilich auch nur dazu bestimmt sein, »zunächst einen kurzen Überblick über die Geschichte der melodramatischen Gattung zu gewinnen, deren eingehende Darlegung des wissenschaftlichen Bearbeiters noch immer harrt«.[4])

Mit einer solchen wissenschaftlichen Bearbeitung des äußerst interessanten Gegenstandes eine thatsächlich vielfach bemerkte Lücke in der musikalischen Litteratur auszufüllen, darf ich nun als die von mir zu lösende Aufgabe betrachten. Ich dachte zunächst an eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte jener wichtigen Gattung der »accompagnierten Dramen«, die von Georg Benda's *Ariadne auf Naxos* ausgehend, eine wahre Flut von Nachahmungen und Nachbildungen hervorrief, welche unter anderen bedeutende Musiker wie Reichardt, Neefe, Zumsteeg, Winter, Cannabich, Vogler zu Verfassern haben. Fand doch selbst Mozart Benda's *Ariadne* und *Medea* »beyde wahrhaftig fürtrefflich« (»ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bey mir führe«)[5]). Komponierte der unsterbliche Meister doch sogar nach Benda's Muster die *Semiramis* von Gemmingen (leider verloren gegangen) mit dem größten Eifer; »denn diese Art Drama zu schreiben«, versicherte er am 12. Nov. 1778 seinem Vater, »habe ich immer gewunschen«.

Im Laufe der Zeit habe ich nun namentlich auf längeren Reisen, auf denen ich sämtliche für die deutsche Melodram-Bewegung wichtige Städte besuchte, das denkbar ausgiebigste Material zur Bearbeitung dieser Epoche gesammelt, und es gelang mir sogar von allen in Betracht kommenden Hauptwerken die autographen Partituren zu benutzen.[6])

Es lag nun in meinem ursprünglichen Plane, nur das deutsche Melodrama — denn nur dieses hat eine konsequent fortschreitende Geschichte, einen Entwicklungsgang im eigentlichen Sinn des Wortes[7]) — in den Kreis

1) »Goethe's Proserpina« in Seuffert's Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, Weimar 1888, I, S. 40 ff.

2) Das lyrische Drama im 18. Jahrhundert, Vortrag, gehalten in der litterarischen Gesellschaft zu Berlin, abgedruckt in den »Preußischen Jahrbüchern«, Bd. LXVIII, S. 188 f.).

3) In bezug auf Rousseau gehen auch Köster und Schmidt durchaus auf Jansen's Angaben zurück.

4) Batka, a. a. O., S. 216.

5) Vgl. Jahn, Mozart, 3. Aufl., I, S. 577 ff.

6) Eine der Mannheimer Theater-Bibliothek angehörige Medea-Partitur sowie einige Rollen-Abschriften daselbst, die als von Benda's Hand herrührend noch nicht erkannt worden waren, konnte ich mit gütiger Unterstützung des Herrn Dr. Fried. Walter als solche agnoscieren.

7) Das französische Melodrama sank sehr bald nach Rousseau's Tode zum Spektakelstück der Vorstadt herab. Vgl. Neue Biblioth. d. schönen Wissensch. 38. Band,

meiner Betrachtungen zu ziehen. Allein je mehr ich mich mit dem Gegenstande beschäftigte, umsomehr erkannte ich die zwingende Notwendigkeit, dieser Darstellung des deutschen Melodrama's eine Arbeit über Rousseau's *Pygmalion* vorangehen zu lassen. Ist doch diese »lyrische Scene« das direkte Vorbild für »Ariadne auf Naxos«[1]), die dann wieder das Muster für alle jene unzähligen Mono- und Duo-Dramen abgab; war »Pygmalion« doch dasjenige Drama, das in Deutschland bereits 1772, also 3 Jahre vor der Première der Benda'schen *Ariadne* — 27. Januar 1775 zu Gotha[2]) — von zwei deutschen Musikern Aspelmayer[3]) und Schweitzer in Weimar (beide Kompositionen sind verloren gegangen) allerdings ohne nachhaltigen Erfolg komponiert worden war.

Als locus classicus für die Kenntnis von Rousseau's Pygmalion sowohl als auch für die Würdigung der musikalischen Leistungen des Genfer Philosophen überhaupt galt nun bisher allgemein Jansen's schon erwähntes Buch. Aus ihm schöpften alle, die seit 1884 über Rousseau als Musiker im allgemeinen oder über die Stellung seines »Pygmalion« in der Melodram-Frage im speziellen schrieben.[4]) Daher findet man denn

---

S. 172; *Le Ménestrel*, 2e année 1834, No. 8 (*tout annonce que cet art touche à sa décadence*) und Fétis, Biogr. univ., Artikel Rousseau. In England erhob sich das Melodrama nie zu künstlerischer Höhe, und in Italien, dem Lande der Gesangskunst, konnte es naturgemäß nicht festen Fuß fassen.

1) Den Beleg dafür siehe bei K. L. von Knebel, litter. Nachlass und Briefwechsel, Leipzig 1832 II, S. 166. Auf das Verhältnis zwischen Rousseau und Benda näher einzugehen, muß ich mir in dieser Arbeit versagen; nur soviel sei vorweg genommen: Brandes, der Dichter der »Ariadne« kannte danach zweifelsohne, wenn auch nur von Hörensagen, die Behandlungsweise des »Pygmalion« und nach seinen allgemeinen Angaben haben dann Schweitzer und nach dessen Zurücktreten Benda gearbeitet. Benda, dessen Musik wir einzig kennen, hat sich aber erst einen ganz neuen Stil, der von dem von Rousseau beabsichtigten durchaus abweicht, schaffen müssen — er hat also die Coignet-Rousseau'sche Musik, die gedruckt ja erst zur Pariser Première (30. Okt. 1775 neun Monate nach der Gothaer Première der »Ariadne«) erschien, nicht gekannt. Von Benda's Werk nahm dann die weitere Bewegung ihren Ausgang.

2) Das Datum fand ich in der musikalischen Litteratur meist falsch angegeben.

3) Diese Schreibweise erscheint mir als die authentische, da ich sie übereinstimmend auf einem in Wien 1778 gedruckten Textbuch zu »Die Kinder der Natur«, sodann bei Forkel (Musikal. Almanach 1783, S. 27) sowie auf den handschriftlichen Stimmen zum Ballet »Agamemnon« (kgl. Hausbibl. Berlin) vorfand. Im übrigen finden sich bei neueren und älteren Autoren so ziemlich alle sonst noch übliche und mögliche Schreibarten der zweiten Hälfte dieses Namens.

4) Von Jansen angeblich unabhängig und auch auf eigenen Studien über Rousseau beruhend ist der Aufsatz »*J-J. Rousseau Musicien*« von Arthur Pougin (Rivista Musicale Italiana, Volume II, Anno 1895, S. 227ff.), der in knappen Zügen Rousseau's musikalische Entwicklung darstellt und zur allgemeinen Orientierung entschieden Jansen's umfangreichem und doch so unübersichtlichem Buche vorzuziehen ist. Pougin's Angaben über den »Pygmalion« beruhen dagegen ausschließlich auf Georg Becker's Notizen

auch überall in derartigen Büchern und Aufsätzen Jansen's Arbeit in den Himmel gehoben[1]) — entschieden das bequemste Mittel, um über die eigene Unkenntnis des Gegenstandes hinwegzutäuschen. Nun möchte ich hier freilich keineswegs die großen Verdienste, die sich Jansen um die Rousseau-Forschung im allgemeinen durch Herausgabe noch unedierter Schriftstücke u. s. w. erworben hat, zu schmälern, noch die Verdienstlichkeit der in Frage stehenden Arbeit als der ersten auf diesem Gebiete zu leugnen suchen. Allein für jeden, der in musikhistorischen Fragen einigermaßen bewandert ist, kann es keinen Zweifel darüber geben, daß das Buch im übrigen nur den Wert einer freilich oft genug auch noch inkorrekten Notizen-Sammlung in Anspruch nehmen kann. Excerpte und Berichte — fehlt leider nur das geistige Band! — bilden seinen wesentlichen Inhalt, und daß diese einmal auf einem Platz aufgeschichtet worden sind, ist sehr nützlich; ich gestehe auch gerne, daß ich einem so gründlichen Kenner der betreffenden Litteratur-Periode wie Jansen manchen wichtigen Hinweis verdanke, wenn auch unbegreiflicherweise oft wieder äußerst wichtige Quellen (wie ich noch im einzelnen zeigen werde) von ihm völlig übersehen wurden.

Aber sind denn schließlich in einem Buche über Rousseau als Musiker Notizen und Excerpte allein ausschlaggebend?[2]) In dem ganzen Werke habe ich vergebens nach einem selbständigen musikalischen Urteil gesucht, und wo ein solches hätte gegeben werden müssen, unterläßt es der Verfasser stets. So erfährt der Leser z. B. im Pygmalion-Kapitel über die Musik der Coignet'schen Partitur nicht das Geringste in reinmusikalischer Beziehung, ja nicht einmal über die beiden von Coignet ausdrücklich als Rousseau's Eigentum bezeichneten Andanti wird Näheres mit-

---

und bringen weder bezüglich des Materials noch der Gesichtspunkte zur Beurteilung irgend etwas Neues, wenn wir ihm nicht den Abdruck von Coignet's Brief (publiciert als *Lettre sur le Pygmalion de M. J-J. Rousseau* im *Mercure de France, Janvier* 1771 II, S. 198ff.) als Verdienst anrechnen wollen. Als vorliegende Arbeit bereits im Manuskript beendigt vorlag, erschien am 1. Mai 1900 in der »Revue de Paris« (Nr. 9 S. 201ff.) ein für mich sehr wertvoller Aufsatz des Pariser Musikhistorikers Jules Combarieu, dem ich für die frdl. Übersendung seiner Arbeit auch an dieser Stelle danken möchte. Dieser Artikel fußt fast durchweg auf eigenen Pariser Studien und trägt den etwas sensationellen Titel *Pygmalion ou l'Opéra sans chanteurs*. Während des Druckes meiner Arbeit erschien Pougin's Aufsatz zu einem selbständigen Buche ausgearbeitet. Acht Seiten sind dem »Pygmalion« gewidmet, ohne daß jedoch wesentlich Neues darüber vorgebracht wird.

1) Das Stärkste in dieser Beziehung hat Mahrenholtz geleistet, der in seiner Schrift »J-J. Rousseau«, Leipzig 1889, S. 53 Jansen's Buch »ein opus aere perennius für die trefflichste Würdigung Rousseau's als Musiker« nennt.

2) Daß Notenbeispiele gänzlich fehlen, ist ein großer Mangel des Buches, doch könnte an dieser Unterlassung auch der Verleger schuld sein.

geteilt. Überhaupt geht Jansen in dem Kapitel über »Pygmalion«, in dem sich übrigens eine ganze Reihe Unrichtigkeiten befinden[1]), von einer wissenschaftlich ganz unmöglichen, vorgefaßten Meinung gegen Coignet aus, dessen Bericht er, ohne auch nur einen einzigen stichhaltigen Beweis dafür zu erbringen, als von A bis Z erlogen hinstellt. Außerdem leidet das ganze Kapitel an einer solchen Verworrenheit und Unklarheit der Darstellung, daß nur der mit dem Sachverhalt Vertraute daraus etwas entnehmen kann. Wer die Angelegenheit nicht vorher kennt, wird sich nach der Lektüre des Kapitels, in dem die Hauptsache immer durch nebensächliche Details unterbrochen wird, vergeblich fragen, was denn nun eigentlich das Resultat des Gelesenen sei. Von dem, was dann noch am Schluß über die Aufnahme des Melodramas in Deutschland gesagt wird, will ich gar nicht reden — es ist zu dürftig, um darüber ein Wort zu verlieren.[2])

Ich habe nun im Folgenden versucht, eine bezüglich der Form möglichst klare und übersichtliche Darstellung der sehr komplizierten Angelegenheit zu geben. In bezug auf den Gegenstand war ich in der glücklichen Lage, sämtliche von Jansen citierte Quellen und noch eine ganze Anzahl anderer ihm unbekannter im Original zu benützen und somit eine von Jansen vollkommen unabhängige neue Darstellung geben zu können. In vorliegender Arbeit wird zugleich die Coignet-Rousseau'sche Musik zum erstenmal ausführlich kritisch beleuchtet und teilweise (insbesondere die beiden Rousseau'schen *Andanti*) nach der von mir aus den gestochenen Originalstimmen[3]) zusammengesetzten Partitur veröffentlicht.[4]) Sodann gelang es mir, zu den bei Kurzboeck in Wien 1772 erschienenen Instruktionen für den Musiker eine diesen vollkommen entsprechende Partitur in der kgl. Hausbibliothek in Berlin[5]) zu finden, eine Partitur, die, wie ich noch im einzelnen darlegen werde, mit höchster Wahrscheinlichkeit auf Rousseau selber als Komponisten hinweist. Dieses denkwürdige Dokument wird hier zum erstenmal mit Zuhilfenahme

---

1) Den Beweis hierfür werde ich noch im einzelnen führen.

2) Nicht einmal Mozart's *Zaide* kennt Jansen, denn sonst hätte er die Behauptung, Mozart habe seinen Entschluß, anstatt des obligaten Recitativs die gesprochene Deklamation mit Instrumentalbegleitung zu verwenden, praktisch nicht verwirklicht, doch kaum aufgestellt.

3) Befindlich in der kgl. Bibliothek Berlin.

4) Frau van der Straeten in Audenarde hat mir später noch in liebenswürdigster Weise eine genaue Copie der früher in ihres verstorbenen Mannes Besitz befindlichen Stimmen übersandt, sodaß ich die Genauigkeit meiner Partitur zur Drucklegung zu kontrollieren im stande war.

5) Die Partitur war bis jetzt nur im Katalog verzeichnet. Vgl. Thouret, Katalog der Musiksammlung auf der kgl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin, Leipzig 1895. Signatur *M. 4899.*

von Notenbeispielen besprochen werden. Ich hoffe, diese Thatsachen, zusammen mit dem Umstande, daß es mir gelungen ist, zum ersten Male über die bisher rätselhaften Wiener Aufführungen des *Pygmalion* authentisches Material beizubringen und einen Zusammenhang mit der ersten Lyoneser Aufführung herzustellen, rechtfertigen allein schon die Inangriffnahme der vorliegenden Arbeit.

I.

Im zehnten Buche seiner Metamorphosen (v. 243—328) erzählt Ovid mit der ihm eigenen sinnlichen Glut die wundersame Sage von dem cyprischen Bildhauer Pygmalion: Empört über das freche Treiben der von der erzürnten Venus mit Nymphomanie bestraften Propötiden, hatte er sich in die Einsamkeit zurückgezogen, um nur noch seiner Kunst zu leben, nie aber mehr ein Weib zu berühren. Lange Jahre waren so vergangen, da formte er einst, von unaussprechlicher Sehnsucht getrieben, aus schneeigem Elfenbein eine Jungfrau, ein Kunstwerk so herrlich, daß man sie lebend wähnte, und doch so schön wie noch nie die Erde ein Weib gesehen. Staunend steht Pygmalion vor seinem eigenen Werke, glühendes Verlangen durchbebt seinen Körper. Seinen Sinnen nicht trauend, prüft er oft, ob wirklich der schlanke Leib aus lebloser Masse geformt sei; tändelnd wieder schenkt er ihr Küsse, wähnend, sie werden erwidert. Gleich einer Braut schmückt er schließlich das Bild mit Gewand und Geschmeide — »*nec nuda minus formosa videtur*«.

»Hin sie bringt er aufs Lager, gefärbt mit sidonischer Muschel,
Nennt sie Genossin des Betts und läßt, anlehnend den Nacken,
Gleich als ob sie es fühlt', auf die schwellenden Flaumen sich nieder[1])«.

Da erscheint ein festlicher Tag, der Liebesgöttin geweiht; am Altare opfernd, fleht Pygmalion um ein Weib, seinem Werke ähnlich — es selbst zu erflehen wagt er nicht. Heim kehrt er und küßt sehnsuchtsvoll das geliebte Bildnis; da weicht die Härte von dem Elfenbein, schwellende Lippen erwidern den Kuß, und Leben regt sich in den Adern. Mit freudigem Staunen erschaut Pygmalion das hehre Wunder, schüchtern erhebt die Geliebte zu ihm das Auge. Da naht, während er die gütige Göttin in begeistertem Hymnus preist, sie selber, die goldene Aphrodite, und segnet das Liebesfest.

---

1) *Publii Ovidii Nasonis Opera.* Ovid's Werke berichtigt, übersetzt und erklärt von H. Lindemann, Leipzig, 1854, II S. 349.

An diese üppige Schilderung Ovid's mag wohl Goethe gedacht haben[1]), als er im Jahre 1799 in den »Propyläen« schrieb[2]):

»Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt[3]). Das giebt wohl ein lüsternes Geschichtchen, das sich ganz artig anhört, für den bildenden Künstler aber bleibt es ein unwürdiges Märchen ..... Hätte Pygmalion seine Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig, eine Gestalt hervorzubringen, die es verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden.«

Aber auch in Rousseau's *Pygmalion* ist die Goethe'sche Forderung, die Liebe eines hohen Künstlers zu seinem trefflichen Werke müsse der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden gleichen, nicht erfüllt. Auch in Rousseau's Werk glüht noch ein Teil ovidischer Sinnlichkeit. Fühlte er selbst sich doch jenem mythischen Bildhauer gleich; schwärmte er selbst doch für jenes Idealbild Julie, das er sich in der *Nouvelle Héloïse* aus allen, die seinem Herzen nahegestanden, erschuf[4]). Vergleicht er sich ja selbst in dieser Hinsicht mit dem cyprischen Künstler[5]).

So mag ihn denn der Drang, dem überquellenden Gefühl Bahn zu schaffen, dazu getrieben haben, die Sage selbst zum Vorwurf einer kleinen dramatischen Scene zu machen, einer Scene, aus der so manches Wort uns anmutet als Bruchstück jener großen Konfession, die Rousseau dann selber eben als *Confessions* der Nachwelt überlieferte.

In die Werkstatt des Künstlers führt uns der Dichter: Marmorblöcke, Gruppen und unvollendete Statuen stehen im Wirrwarr umher; im Hinter-

---

1) Nicht an Rousseau's »lyrische Scene«, die Goethe allerdings schon seit 1772 kannte. Daß Goethe den Sinn der oben citierten Stelle in »Dichtung und Wahrheit« (3. Teil, 11. Buch; Hempel XXIII, S. 42) auf Rousseau's Werk anwendet und meint, Pygmalion, »der das Vollkommenste geleistet hat und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich kunstgemäß dargestellt und ihr höheres Leben verliehen zu haben, wollte das höchste, was Geist und That hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören«, erklärt sich aus einer unbewußten Reminiscenz an Ovid's Darstellung, die in Goethe's Gedächtnis fester haftete als Rousseau's Fassung. Bei Goethe gehen überhaupt die verschiedenen Pygmalion-Fassungen in der Erinnerung bunt durcheinander. So verwechselt er im ersten Briefe aus Rom (Ital. Reise, 1. Nov. 1786) Rousseau's und Bodmer's *Pygmalion*.

2) Goethe's Werke bei Hempel XXVIII, S. 57. (Diderot's Versuch über die Malerei, 1. Kapitel).

3) Man vergleiche nur Ovid X, 283f: *positoque rigore Subsidit digitis ceditque ut Hymettia sole Cera remollescit.*

4) Siehe auch Musset-Pathay, *Histoire de J-J. Rousseau, Bruxelles* 1827, S. 160.

5) Vgl. *Oeuvres* VIII, S. 313 (nicht, wie bei Jansen fälschlich steht 113) und XII, S. 178, Brief aus Monquin 19. Febr. 1770. «*ma Julie . . . cette image si tendre, dont je suis le Pygmalion*».

grunde in einer Nische, verdeckt durch einen Vorhang, das Allerheiligste, das Bildnis der Galathee[1]). Pygmalion, die Arme auf die Kniee gestützt, blickt sorgenvoll vor sich hin. Plötzlich springt er auf, ergreift ein Werkzeug und läuft wild umher, abwechselnd an verschiedenen angefangenen Statuen arbeitend; doch nirgends findet er wahre Befriedigung. Da bricht er in verzweifelte Klagen aus, daß sein Genie ihn verlassen, daß er unfähig sei, noch ein Meisterwerk zu schaffen, und voll Ekel wirft er die Werkzeuge bei Seite.

Alles, alles ist ihm so zum Überdruß geworden: Reichtum, Liebe, Philosophie, Ruhm, Freundschaft — und nun sogar die Kunst, da er unfähig ist, Neues zu schaffen. Aber hat er nicht bereits ein unsterbliches Werk gebildet, seines Schöpfers würdig, das einst für ihn zeugen wird? So göttlich schön ward es, daß er selber es seinem Anblick entzogen hat. Nun aber, in der Stunde der Verzagtheit, will er sich weiden am Anblick seines Werkes. Er tritt zur Nische, um das Bildnis zu enthüllen, aber eine unsichtbare Gewalt hält ihn immer wieder von dem Versuche zurück, und tiefe Bewegung bemächtigt sich seiner. Doch wozu zögern? Bewundert hat er bisher sein Werk, heut will er es prüfen. Entschlossen schreitet er dem Vorhang zu, schon hat er ihn ergriffen — aber wie vom Donnerschlag gerührt, läßt er ihn der Hand entgleiten. Furcht durchzittert sein Herz, gleich einem Tempelschänder fühlt er sich. Endlich faßt er wieder neuen Mut: was hat er von einem Steinbildnis zu fürchten? Aber, als er nun endlich wirklich den Vorhang zurückzieht, befällt ihn Zittern, und vor dem Bilde vollendeter Schönheit, das sich ihm enthüllt, fällt er anbetend nieder. Auf einem kleinen Piedestal, erhöht durch einen Stufensockel, steht Galathee. Trunken vor Schöpferwonne beschaut er das Bildnis. Die Natur selber glaubt er in diesem Werke übertroffen zu haben. Da entdeckt er einen Fehler: *Ce vêtement couvre trop le nu; il faut l'échancrer*[2]) *davantage; les charmes qu'il recèle*

1) Durch Rousseau's »kleines, aber epochemachendes Werk« (Goethe, Dichtung und Wahrheit a. a. O.) wurde dieser Name, der sich bei Ovid nicht findet, allgemein gebräuchlich. Nach Erich Schmidt (Vierteljahrsschrift für Litteraturgesch. I, S. 40), der freilich selbst den betreffenden Roman nicht gesehen hat, ist der Name einem Prosa-Roman *Pygmalion* des Thémiseul de Saint-Hyacinthe (eigentlich Hyacinthe Cordonnier 1684—1744) entlehnt. Quérard, *La France littéraire* VIII, S. 343 (Paris 1836), verzeichnet indes unter den Werken des Autors keinen Roman dieses Namens.

2) Grimm (*Corresp. litt.*, Paris 1879 Garnier, XI, S. 139 ff) und La Harpe (*Corresp. littér.* Paris 1801, I. S. 283) berichten übereinstimmend, daß diese Stelle bei der Pariser Aufführung (30. Okt. 1775) im Théâtre français Anstoß erregt habe. Grimm, Rousseau's Gegner, nimmt gleichwohl den Dichter in Schutz: gegenüber einer Statue sei dieser Satz durchaus nicht unanständig. Ja, im Zusammenhang zeige gerade diese Stelle, daß wir es mit einer wirklichen Statue, nicht mit der sie darstellenden lebenden Schauspielerin, zu thun haben. La Harpe erzählt eine Äußerung Rousseau's, die dieser den

doivent être mieux annoncés. Langsam und zögernd steigt er hinan und mit zitternder Hand thut er einen Hammerschlag. Da entringt sich ein lauter Schrei seiner Brust. Von Entsetzen gepackt, läßt er das Werkzeug fallen — quellendes Fleisch fühlt er dem Meißel widerstreben. Zitternd und verwirrt steigt er hinab, und nur abgerissene, unzusammenhängende Worte und Sätze vermag er von sich zu geben. Bald glaubt er ein Wahngebilde gesehen, bald sich an einer Gottheit versündigt zu haben. Dann wieder schämt er sich der unwürdigen Leidenschaft zu dem Bildwerk[1]). Aber es ist ja gar kein Bildwerk, das er liebt; jenes unbekannte Ideal, dessen Bildnis er geformt, jenes beseelte Wesen, dessen leblosen Körper er nur vor sich — sieht ihm gelten seine glühenden Wünsche. «*Que l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle.*» Immer verwirrter werden seine Gedanken, immer erregter seine Sprache. Da endlich entringt sich ein inbrünstiges Gebet zu den Göttern, zur Liebesgöttin selber seiner Brust, ein Gebet, getragen von dithyrambischem Schwunge:

«*Deux êtres manquent à la plénitude des choses, partage-leur cette ardeur dévorante qui consume l'un sans animer l'autre: c'est toi qui formas par ma main ces charmes et ces traits qui n'attendent que le sentiment et la vie; donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il le faut, il me suffira de vivre en elle. .... Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas.*»

Noch schlagen seine Pulse fieberhaft; aber allmählich gewinnt er wieder Fassung, das Gebet hat seine Seele befreit. Gespannt sind seine Augen auf die Statue gerichtet — da sieht er, wie sie sich leise bewegt, wie die Augen glänzen, der Marmor die Farbe des Fleisches annimmt. Entsetzen faßt ihn, er glaubt, seine Sinne trügen, die Nacht des Wahnsinns bräche auf ihn herein. Da wendet er sich noch einmal zurück und sieht Galathee die Stufen herabsteigen. Im Überschwang des Gefühls sinkt er auf die Kniee. Galathee aber berührt sich und spricht ihr erstes Wort: *Moi.* Pygmalion wiederholt es entzückt. Galathee berührt sich nochmals: *C'est moi.* Pygmalion glaubt noch immer, ein holdes Trugbild halte ihn umfangen; da schreitet Galathee auf einen Marmorblock zu und spricht: *Ce n'est plus moi.* Atemlos gespannt verschlingt Pygmalion ihre Bewegungen mit den Augen, Galathee aber geht auf ihn zu und

---

Schauspielern gegenüber gethan habe und die sich auf diese Stelle beziehe: «*il y a une sottise dans l'ouvrage; je ne la corrigerai pas*». La Harpe meint, daß, falls der Zuschauer wisse, die Statue lebt, diese Stelle allerdings zum Spott herausfordert, und findet das Wort *échancrer* anstößig (*désagréable*). Witzig bemerkt dagegen Bachaumont (*Mémoires secrets* VIII, 1. Nov. 1775; London 1777 S. 267). «*Du reste, des peintures voluptueuses, des choses hardies, sur la fabrique des dieux, sur l'homme, sur les passions, ont scandalisé certaines gens qui n'ont pas voulu faire attention que c'était un payen qui parle.*»

1) Vgl. Goethe's oben citierte Äußerung.

blickt ihn an. Er breitet begeistert die Arme nach ihr aus, sie reicht ihm die Hand; er führt diese zu seinem Herzen und bedeckt sie mit glühenden Küssen. Da seufzt Galathee und von süßem Schauer durchbebt spricht sie: *Ah, encore moi.* Mit den Worten des Pygmalion aber schließt die Dichtung:

Oui, cher et charmant objet; oui, digne chef-d'œuvre de mes mains, de mon cœur et des dieux, c'est toi: c'est toi seule; je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi.

Schon ein flüchtiger Vergleich zeigt, wie Rousseau den Stoff Ovid gegenüber unendlich vertieft hat[1]). Das Verhältnis des Künstlers zu seiner Statue, das Goethe mit Recht so anstößig fand, ist hier in eine wesentlich idealere Sphäre gehoben. Das kokette Spielen mit der Wollust, das die Darstellung des Römers unleidlich machen kann, ist hier einer glühenden, durchgeistigt-erhabenen Liebe gewichen. Von dieser Liebesglut, vom »Gott, der ihm im Busen wohnt«, nicht von einem deus ex machina empfängt Galathee den belebenden Funken, und Venus, obwohl angerufen, bleibt der Bühne fern[2]).

---

1) Das gleiche dürfte auch von den Rousseau'schen Behandlungen des Stoffes in Frankreich gelten, von denen wohl Rousseau den größten Teil gekannt hat. Eine fast vollständige Aufzählung der Bearbeitungen giebt Becker (a. a. O., S. VII f.). Jansen reproduziert sie mit einigen Zusätzen S. 294, doch vermisse ich bei beiden die Komödie *Pigmalion, Prince de Tyr* von Fontenelle (*Oeuvres de Fontenelle, Paris* 1740, IV, S. 453 ff.). Die Aufzählungen der musikalischen Bearbeitungen bei Riemann (Opernhandbuch, Leipzig 1887) und Clément et Larousse (Dictionnaire lyrique, Paris 1869) sind unvollständig. In diesem Zusammenhange sei auch auf das Ballett *Histoire de Pygmalion* hingewiesen, das sich handschriftlich auf der Königlichen Hausbibliothek in Berlin befindet und als Vorläufer des Rousseau'schen Werkes, dem es jedoch sicherlich nicht als Vorbild gedient hat, zu betrachten ist. Graun komponierte dieses Ballett als Einlage zwischen den ersten und zweiten Akt seiner Oper *Adriano in Syria* 1745. Das Programm desselben findet sich mitgeteilt bei Mayer-Reinach, »Carl Heinrich Graun als Opernkomponist« in dem ersten Jahrgange der Sammelbände der Intern. Musikgesellsch. S. 507 f. Über das Auftreten der Barbarina in genanntem Ballett ist zu vergleichen Thouret, »Friedrich der Große als Musiker und Musikfreund«, Leipzig 1898, S. 45 und 87. Im Anhang gebe ich zwei Notenbeispiele daraus (Nr. 1 und 2).

2) Ein überaus feiner Zug, der leider eben in seiner Feinheit in Deutschland nicht verstanden und so oft einer äußerlichen Bühnenwirkung geopfert wurde. Otto Heinr. v. Gemmingen übertrug nämlich (anonym) das Werk für die Mannheimer Nationalbühne (1778 bei Schwann in Mannheim mit einem Titelkupfer, die Belebung der Statue darstellend): *Pygmalion, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Herrn J-J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Herrn Coignet, übersetzt und mit Tänzen vermehrt* etc. Die Übersetzung weicht in keinem Punkte merklich vom Original ab, die Schlußworte jedoch sind folgendermaßen verteilt:

Pygmalion: Ja, liebes, herrliches Wesen, würdiges Werk meiner Hände, meines Herzens —

Venus: der Götter selbst würdig — du bists, du selbst — er hat dir sein Dasein gegeben, nur durch dich wird er leben.

(Sie führt beide auf den Thron, die Arkadier bringen Kränze und endigen das

Überhaupt ist die Handlung so viel als möglich verinnerlicht, ja schließlich verläuft sie sogar fast vollständig in Pygmalions Seele. Alle Phasen der Gemüts-Stimmung werden durchlaufen, die Skala der Leidenschaft bis zum Gipfelpunkt des Wahnsinns erstiegen, und bald in jähem Wechsel, bald in allmählicher Entwicklung vollzieht sich der Übergang der Stimmungen. Daß hier der Deklamation ein lebhaftes, ausdrucksvolles Gebärdenspiel Unterstützung leihen müsse, war dem Dichter Rousseau von vornherein klar, und so zeigt denn bereits der Text, wie er uns in den gewöhnlichen Drucken übereinstimmend vorliegt, bei jedem Wechsel der Stimmung recht detaillierte Angaben für das stumme Spiel des Darstellers. Daß jedoch ausdrucksvolles Gebärdenspiel durch entsprechende illustrierende Musik unendlich gehoben werden könne, diese Einsicht hatte der Musiker Rousseau theoretisch bereits gewonnen[1]). So sagt er schon in seinem *Dictionnaire de Musique*[2]), Artikel *Acteur*:

Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse à dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence[3]).

Dieser Gedanke, die höchste Bühnenwirkung durch das Schweigen des Darstellers bei ausdrucksvoller Instrumentalbegleitung zu erzielen, findet sich noch an einer anderen Stelle des Lexikons, Artikel *Récitatif obligé*, ausgesprochen:

Ganze mit Tänzen.) Auf einen derartig abgeänderten Schluß möchte ich auch die öfter wiederkehrende Notiz in Ekhoff's Tagebuch (publiziert von Hodermann in Theatergesch. Forschungen XIII, S. 130ff) beziehen, die die Weimarer Aufführungen (mit Schweitzer's Musik) betrifft: »Pygmalion mit Accompagnement und Ballet«. Die Weimarer Aufführungen gingen wahrscheinlich auf die 1777 publizierte Übersetzung von Joh. Friedr. Schmidt zurück (Pygmalion, ein musikalisches Drama, nach dem Französischen), die mir unzugänglich war. Indessen war Näheres hierüber nicht zu ermitteln.

1) Inwieweit auch praktisch, muß solange ungewiß bleiben, als die Partitur, von der Rousseau im 9. Buche der *Confessions* (*Oeuvres* VIII, S. 334) spricht, verloren bleibt. «*Je donnai pour la fête de M. d'Epinay l'idée d'une espèce de pièce, moitié drame, moitié pantomime que Mme d'Epinay composa et je fis la musique.* Übrigens finden sich schon im Singspiel *Le Devin du village* (1752) hierher gehörige Stellen, z. B. S. 29, S. 42f., S. 61, S. 64ff. der gestochenen Partitur; allein hier ist der Zusammenhang mit der Ballett-Pantomime (das Singspiel selbst ist ja noch als »intermède« bezeichnet), die sich schon seit dem 15. Jahrhundert in Frankreich eingebürgert hatte, deutlich sichtbar.

2) Es erschien zwar erst 1767, allein Rousseau arbeitete daran seit 1753; ja die ersten Aufsätze (für die Encyklopädie bestimmt) stammen aus den Jahren 1748—49. Die Pygmalion-Dichtung dagegen entstand im Sommer 1762.

3) Vgl. Rich. Wagner's Äußerungen über die dramatische Gebärde. (Gesammelte Schriften u. Dichtungen, 2. Aufl. IV, S. 217ff.)

L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre.

Allein es ist klar ersichtlich, daß es sich bei den eben citierten Äußerungen jedesmal um das Drama, die Oper, handelt. Anders wurde die Sache, als Rousseau in seiner berühmten, Frankreich aufs tiefste erregenden[1]) *Lettre sur la musique française* (1753) der französischen Sprache die Möglichkeit, kunstgemäßem Gesang als Unterlage zu dienen, schlechterdings absprach und die italienische Sprache als Gesangs-Sprache proklamierte: *Je crois notre langue peu propre à la poésie et point du tout à la musique* heißt es als Quintessenz in der Vorrede. Ist so der Aufsatz im wesentlichen negativer Art, so fehlt doch keineswegs ein positiver, direkt auf den zu schaffenden *Pygmalion* hinweisender Vorschlag[2]).

Je pourrais vous montrer, comment .... surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre par des chants pathétiques et variés ce que l'acteur ne doit que réciter.

Und später tadelt er in eben dieser Analyse des Lulli'schen Armida-Monologes (S. 197):

Les réticences, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien, n'ont pas été une fois saisies par celui-ci.

In direktem Zusammenhang mit diesen Äußerungen im *Dictionnaire*[3]) und in der *Lettre sur la musique française*, auf die offen angespielt wird, bringt dann Rousseau bedeutend später den *Pygmalion*: er wird klar als die Verwirklichung der in beiden Werken theoretisch festgelegten Überzeugung hingestellt. Die hochwichtige Stelle[4]) befindet sich in dem im Winter 1774/75 geschriebenen Aufsatz *Observations sur l'Alceste de M. Gluck*, und ich gebe sie trotz ihrer Länge hier wörtlich wieder, da nur sie im Stande ist, uns über die Situation möglichste Klarheit zu schaffen:

«*Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent point de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre*[5]), *je crois*

1) Die Schriften gegen Rousseau siehe bei Joh. Nic. Forkel (Allgemeine Litteratur der Musik, Leipzig 1792, S. 179 f) verzeichnet. Es sind größtenteils anonyme Pamphlete. Als relativ sachlich, soweit mir die Schriften zugänglich waren, kann ich nur die nach Forkel von Laugier verfaßte *Apologie de la Musique française* (1754 ohne Druckort) bezeichnen. Sie trägt das Motto: *Nostras qui despicit artes, barbarus est.* Neuerdings gab Arthur Pougin im 2. Bande des Supplements zu Fétis' Lexikon eine umfassende Aufzählung (S. 452 f.).

2) *Oeuvres* VI, 192.

3) Der Artikel *Récitatif obligé* wird sogar citiert.

4) *Oeuvres*, VI, 226 f.

5) Vgl. das von mir vorher über Rousseau's Pygmalion-Behandlung Gesagte.

que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rythme musical qui ne s'y prête point du tout[1]*, affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces de force? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé*[2]*: donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles; et ces réticences bien placées, bien ménagées, et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon acteur qui dans ces moments violents ne fasse de longues pauses; et ces pauses, remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse et bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y règne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé, bien placé et bien traité*[3]*).*

Persuadé que la langue française, déstituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de drame, dans lequel les paroles, et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale. La scène de ‚Pygmalion' est un exemple de ce genre qui n'a pas eu d'imitateur[4]*). En perfectionnant cette méthode, on réunirait le double avantage de soulager l'acteur par de fréquents repos, et d'offrir au spectateur français l'espèce de mélodrame le plus convenable à sa langue*[5]*). Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical ne produira qu'imparfaitement tous les effets du vrai récitatif, et les oreilles délicates s'apercevront toujours désagréablement du contraste qui règne entre le langage de l'acteur et celui de l'orchestre qui l'accompagne; mais un acteur sensible et intelli-*

---

1) Leitender Gedanke der *Lettre sur la musique française.*

2) Hier ist der Zusammenhang mit dem Artikel *Récitatif obligé* und im folgenden Satze mit dem Artikel *Acteur* offen ersichtlich, während die Worte *réticence* und *ménagées* wieder auf die citierte Stelle der *Lettre* weisen.

3) Wieviel Jansen von der Angelegenheit versteht, beweist er dadurch, daß er den eben wiedergegebenen Absatz mit keinem Worte erwähnt und nur den nachfolgenden, der doch in unmittelbarem Zusammenhang mit dem vorhergehenden steht, citiert.

4) Als Rousseau den Aufsatz schrieb, traf dies zu: die erste Pariser Aufführung, die Nachahmungen hervorrief, fand ja erst am 30. Oktober 1775 statt. Über die französischen Nachahmungen siehe Grimm, *Correspondance littéraire* XIII, S. 327, sowie »Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften« XXXVII, S. 178. Daß A. Schweitzer in Weimar bereits 1772 an Brandes' »Ariadne auf Naxos« arbeitete, wußte er nicht, ebenso wenig hatte er von der Première des Stückes in Benda's Composition zu Gotha (27. Januar 1775) etwas gehört. In Paris wurde die *Ariadne* erst 3 Jahre nach Rousseau's Tode, Freitag, den 20. Juli 1781, in der Comédie Italienne aufgeführt (vgl. *Mercure de France* Samedi, 28 juillet 1781, S. 178 und Grimm, *Corresp. litt.* XII S. 534).

5) Siehe Anhang, Exkurs Nr. 1.

gent, en rapprochant le ton de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs étrangères avec tant d'art, que le spectateur n'en peut discerner les nuances[1]. *Ainsi cette espèce d'ouvrage pourrait constituer un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame* (= *opéra*), *dont il n'atteindra jamais la beauté.*»[2]

II.

Liest man die vorstehenden Sätze unbefangen durch, so glaubt man doch nicht im mindesten daran zweifeln zu dürfen, daß Rousseau die hier ausgesprochenen Ideen auch praktisch ausgeführt, daß er eine Partitur geschaffen habe, in der sich alle jene *ritournelles mélodieuses et bien ménagées* befinden, die die Pausen im *Pygmalion* ausfüllen und das stumme Spiel des Darstellers sinnvoll begleiten.

Daß Rousseau schon bald nach Vollendung der Dichtung, die er im Sommer oder Herbst 1762 zu Motiers[3] schrieb, mit dem Gedanken umging, Musik dazu — sicherlich im Sinne der erwähnten Stellen des Dictionnaire — zu schreiben, dafür besitzen wir ein merkwürdiges Zeugnis. Julie von Bondeli[4], eine Freundin der Sophie von Laroche, die Goethe Weihnachten 1772 zuerst die Bekanntschaft mit der Dichtung des *Pygmalion* vermittelte[5], schrieb am 21. Januar 1763 auf Grund des Berichtes eines jungen Schweizers, Namens Nikolaus Anton Kirchberger[6], dem

---

1) Dieser wohlgemeinte Rat ist dann zum Unheile der Kunst auch getreulich bei der von Rousseau durchaus verworfenen gleichzeitigen Vereinigung von Sprechton und Instrumentalmusik befolgt worden, und so hat sich das abscheuliche Sprechsingen herausgebildet.

2) Siehe Anhang, Exkurs Nr. 2.

3) Im Gebiete Friedrichs des Großen, da Neuchatel damals preußisch war.

4) Die Tochter des Diakonus zu Bern; dieselbe, die dem 26jährigen Wieland eine so heftige Leidenschaft zu sich einflößte, daß er sie zur Heldin seiner Tragödie »Clementina von Porretta« machte.

5) Wahrscheinlich war ihr das betreffende Exemplar von Julie von Bondeli übersandt worden. Goethe dankt (Briefe II, S. 57 und G. von Loeper, Goethe's Briefwechsel mit Sophie von Laroche etc. S. 10) mit folgendem merkwürdigem Urteil am 29. Januar 1773: »Pygmalion ist eine treffliche Arbeit; soviel Wahrheit und Güte (?) des Gefühls, soviel Treuherzigkeit (?!) im Ausdruck. Ich darfs doch noch behalten; es muß allen vorgelesen werden, deren Empfindung ich ehre«. Später urteilte Goethe freilich ganz anders über das Werk. Vgl. außer den bereits früher citierten Stellen auch den Briefwechsel mit Schiller (24. April 1798), der den Pygmalion sehr ungünstig beurteilt (Goethe's Briefe vom 25. April 1798), sowie Briefwechsel mit Zelter (II. Zelter an G., S. 40, Antwort S. 48).

6) Kirchberger (Nicolas-Antoine), *baron de Lebisdorf, né à Berne le 13 janvier 1739, d'une ancienne et illustre famille. Successivement membre et président de la Société Economique et Physique de Berne, membre du Conseil souverain, bailli de Gottstadt, près de Brienne, il mourut en 1800* (Musset-Pathay, *Oeuvres inédites de Rousseau, Paris 1825, I. Supplément p. 482.*)

Rousseau am 17. Nov. 1762 die Dichtung vorgelesen, einen Brief an Dr. Zimmermann und dieser Brief ist uns erhalten[1]):

«Rousseau a lu à M. Kirchberger une petite pièce admirable, c'est un drame, un seul acte, une seule scène, un seul personnage qui est Pygmalion[2])*»... Il voulait envoyer cela en forme de lettre à Metastase*[3]). *Pendant la lecture M. Kirchberger transporté dit tout haut: «Ici, l'orchestre, ah, Monsieur, n'écoutez pas l'orchestre?»*

Was heißt nun das? Wie kommt Kirchberger dazu, Rousseau begeistert zuzurufen: »Hören Sie nicht das Orchester?« Ich gestehe, daß mir die Stelle, so wie sie überliefert ist, etwas rätselhaft erscheint[4]). Daß Rousseau dem jungen Kirchberger etwas von der beabsichtigten Musik zum Pygmalion gesagt haben mußte, ist nach diesem Bericht ganz zweifellos. Ist es aber denkbar, daß ein Zuhörer dem eine noch zu komponierende Dichtung vorlesenden Dichter-Komponisten zuruft: »Hier, das Orchester, oh, hören Sie nicht das Orchester?« Das würde doch eine zur Produktions-Kraft gesteigerte Reproduktions-Thätigkeit des Zuhörers voraussetzen. Was sollte aber der Ausruf für einen Sinn haben bei einer Musik, die lediglich die Gesten Pygmalions zu illustrieren bestimmt war? Ganz anders und ungleich begreiflicher erscheint dagegen Juliens Darstellung, wenn wir annehmen, sie habe aus Versehen die Namen verwechselt. Dann lautete der Bericht: Während der Lektüre rief Rousseau begeistert aus: »Hier, das Orchester, oh, hören Sie nicht das Orchester?« Denn daß Rousseau, der sicherlich schon während der Conception der Dichtung die Musik fast vollendet im Kopfe trug, in der Erregung der Recitation bis zur Hallucination kam und so in diese merkwürdigen Worte ausbrach, das läßt sich leichter denken. Ist uns doch von einer späteren Recitation, die Rousseau, als die große Leidenschaft, die den *Pygmalion* geboren, schon längst wieder gewichen, bei Mad. de Genlis in Paris etwa im Februar 1771 veranstaltete, noch überliefert[5]):

«Il nous récita par cœur et debout en faisant quelques gestes son Pygmalion et d'une manière vraie, énergique et parfaite à mon gré.»

Wie sich nun aber auch die Sache verhalten mag, das eine geht aus

1) Vergl. Ed. Bodemann, Julie von Bondeli etc., Hannover 1874, S. 249.

2) Es folgt die Erzählung der Handlung.

3) Dies Manuskript in Briefformat wurde geschrieben, aber nicht abgeschickt; es befindet sich nach Jansen, der es sah, als *Nr. 7851* auf der Bibliothek zu Neuchatel.

4) Jansen (S. 296) jedoch begnügt sich mit dem Citat in mittelmäßiger deutscher Übersetzung und fügt dann folgende klassische Sätze hinzu: »Der Bericht ist für den Forscher von großer Wichtigkeit. Es ist überflüßig, eine Silbe darüber vorzubringen. Jeder Leser fühlt aber auch, wie eine solche Wirkung des *Pygmalion* auf andere den Verfasser ergreifen mußte. Nur der Irrtum im Briefe Juliens über den Schluß soll hier berichtigt werden.« Letzteres geschieht dann auch in breitspurigster Weise zum Nachteil einer übersichtlichen Darstellung, obwohl an jener Stelle sicher kein Irrtum vorliegt.

5) Musset-Pathay, *Histoire de la vie de Rousseau, Paris* 1821, I, 198.

dem Briefe mit unumstößlicher Gewißheit hervor: Rousseau muß mit Kirchberger schon damals von einer Musik zu »Pygmalion« gesprochen haben. Das war im Herbst 1762 zu Motiers. Jenes Stein-Bombardement, das man in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1765 gegen seine Wohnung richtete, vertrieb ihn jedoch von dieser Zufluchtsstätte, und er wandte sich zunächst nach Straßburg, wohin er sich, da der Schauspiel-Direktor ihm geneigt war, den *Pygmalion* zum Zwecke der Aufführung von seinem Freunde du Peyrou nachsenden lassen wollte[1]). Der Gouverneur des Elsaß bewog aber Rousseau zu baldiger Abreise nach Paris, und so wurde aus der Aufführung nichts: »*Pygmalion ne m'est plus nécessaire n'étant plus à Strassbourg*[2]). Aber auch in Paris war seines Bleibens nicht lange; er ging nach England, und dort schwand ihm unter der Arbeit an den *Confessions*[3]) das Werk völlig aus dem Gedächtnis. Ebenso hastig, als er nach England gereist war, trat er dann am 22. Mai 1767 plötzlich die Rückreise an und wohnte darauf ein Jahr[4]) auf Schloß Trye, dann in Bourgoin, und seit Februar im Schlosse Monquin. Hier in ländlicher Stille erneuerte er wieder den Bund mit seiner alten Freundin, der Musik, der er in den Wirren der letzten Jahre untreu geworden war[5]). Er ließ sich ein Spinett senden, das ihm viel Freude machte und an dem er seine Kompositions-Versuche wieder aufnahm. Vielleicht hatte er damals wieder eine Komposition des *Pygmalion* im Auge. Wenigstens ist es auffällig, daß er gerade um jene Zeit neuerdings des Pygmalion gedenkt[6]). Aber er kam auch diesmal nicht dazu, mußte er doch zu seinem größten Leidwesen eine zeitweilige Abnahme seiner musikalischen Produktions-Kraft wahrnehmen[7]).

Im April gedachte er, nach Paris zurückzukehren, nahm jedoch unterwegs in Lyon Aufenthalt und blieb länger, als er beabsichtigt hatte[8]), bis etwa zum 8. Juni in dieser Stadt, von wo aus er nach kurzem Aufenthalte in Dijon nach Paris reiste. »Es waren angenehme Tage, die er in Lyon in einem traulichen Kreise von näheren Bekannten verlebte. Wie

---

1) Brief vom 17. Nov. 1765 (*Oeuvres* XI, 293).

2) Brief vom 24. Dez. 1765 an denselben (*Oeuvres*, XI, 302).

3) Er schrieb die 4 ersten Bücher und einen Teil des fünften.

4) Von Juni 1767 bis Juni 1768.

5) Vgl. Brockerhoff, J-J. Rousseau, Leipzig 1863—1874. III, S. 684.

6) *Oeuvres* XII, 178 und VIII, 313.

7) *Oeuvres* XII, 166. Brief vom 30. November 1769: *Elle (Mad. de Lessert) a eu la bonté de me pourvoir d'un bon espinette pour cet hiver; cet instrument me fait plaisir encore et me donne quelques moments d'amusement; mais il ne me fournit plus de nouvelles idées de musique et je me suis vraiment efforcé d'en jeter quelques unes sur le papier; rien n'est venu et je sens qu'il faut renoncer désormais à la composition.*

8) Vgl. Brief aus Lyon vom 3. Juni 1770 (*Oeuvres* XII, 216).

bei früheren Anlässen, fand er auch dies mal im Hause seiner Freundin Mad. Boy de la Tour die gastlichste Aufnahme, ebenso bei Herrn de la Tourette, der überdies seine Vorliebe für Botanik teilte«[1]).

III.

Hier in Lyon kam dann endlich die erste Aufführung des »Pygmalion« zu Stande — Frau de la Tourette spielte die Galathee. Über diese Lyoner Aufführung, die mit Musik stattfand, besitzen wir leider — und hier beginnt das merkwürdige, rätselhafte Schweigen Rousseau's über die Musik zu dem Werk — nur ein rein zufälliges Zeugnis von Rousseau's Hand, auch dieses so unbestimmt und unklar als möglich. Er schreibt nämlich am Schlusse eines Briefes an Herrn de la Tourette (28. Sept. 1770, VI, S. 90):

«*On a représenté Pygmalion à Montigny* (mit Musik?), *je n'y étais pas, ainsi je n'en puis parler. Jamais le souvenir de ma première Galathée ne me laissera le désir d'en voir une autre.*»

Weiter wissen wir von Rousseau selbst nichts über die Lyoner Aufführung[2]). Dagegen sind wir von Paris aus durch Grimm und Bachaumont unterrichtet. Die erste, allerdings inkorrekte Mitteilung über die Lyoneser Aufführung besitzen wir von Grimm[3]), den ein Augenzeuge darüber informiert haben muß. Er berichtet unterm 15. Mai 1770, also zur Zeit, als Rousseau selbst noch in Lyon war, über dessen Aufenthalt in dieser Stadt und schreibt weiter:

«*Il a traité le sujet de Pygmalion dans un acte d'opéra-comique, moitié chanté, moitié parlé*[4]), *suivant les us barbares de la nouvelle cuisine française . . . Ce qui me*

1) Brockerhoff, a. a. O., III, S. 572; vgl. auch *Oeuvres* VI, 89.

2) Jansen sah einen Brief von Robinet an M. de la Tourette (Dijon, 16. Juni 1770) in der Bibliothek zu Neuchatel, in dem berichtet wird, Rousseau habe in Dijon von *Mélanie* und seinem *Pygmalion* gesprochen (vgl. Jansen, a. a. O., S. 303).

3) *Correspondance littéraire* IX, 22f.

4) Grimm, der von dem ganz neuen Genre noch nichts wußte, hat hier seinen Gewährsmann mißverstanden. Daß die oben bezeichnete Behandlungsweise Rousseau's Intentionen direkt widerspricht, zeigen zwei Aussprüche. In dem Artikel *Opéra* (*Oeuvres* VII, 204) heißt es: «*Car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant et du chant à la parole y devient dur et choquant pour l'oreille.*» Denselben Gedanken spricht er noch deutlicher in den schon citierten *Observations sur l'Alceste* (*Oeuvres* VI, 225) aus: «*Parler et chanter alternativement comme on fait ici dans les opéras-comiques, c'est énoncer successivement dans deux langues différentes ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson.*» Leider hat sich dieser barbarische Brauch, den Rousseau hier feinsinnig rügt und dem auch Grimm abhold war (siehe oben) trotz Richard Wagner's Auftreten bis in die allerneueste Zeit nicht gänzlich ausrotten lassen. Humperdinck schreibt sogar in dem Liede »Maiahnung« (in »Trifolium«) mehrmals

paraît mal vu, c'est d'avoir traité ce sujet dans la forme ambiguë de nos opéras comiques, où on parle et chante alternativement. Une pièce, dans laquelle s'opère un miracle exige l'imitation la plus éloignée possible de notre manière d'être.»

Etwa zwei Monate später datiert[1]) ist eine Aufzeichnung von Bachaumont[2]).

«*On parle beaucoup de son opéra de Pygmalion, ouvrage d'un genre unique, en un acte et une scène et n'ayant qu'un acteur. Il est en prose sans musique vocale. C'est une déclamation forte et prononcée dans le goût des drames anciens*[2]), *soutenue d'un accompagnement de symphonie. Il a fait essayer sur le théâtre de Lyon cette nouveauté qui a eu de succès*[3]). *On désirerait fort la voir dans ce pays, mais on croit qu'elle sera d'abord réservée pour la fête de M. le comte de Provence.*»

Bachaumont drückt sich bezüglich der Musik etwas vorsichtiger als Grimm aus; aber daß er zwar das Richtige gehört, sich jedoch noch keine rechte Vorstellung von der Art der musikalischen Behandlung hatte machen können, ist deutlich ersichtlich. Ausführlich unterrichtet über die Beschaffenheit der Musik werden wir jedoch erst durch Grimm, der seinen ersten unrichtigen Bericht genau acht Monate später, am 15. Januar 1771, richtig gestellt[5]):

«*Depuis environ six mois que J-J. Rousseau a eu la permission de venir paisiblement à Paris on a parlé quelquefois de son petit opéra de Pygmalion joué sur le théâtre de Lyon à son passage par cette ville et essayé ici sur quelques théâtres de société*[6]). *Je n'ai pas entendu parler de l'effet qu'il produit au théâtre. Vous êtes déjà prévenu que Pygmalion ne chante point mais qu'il parle et récite et que la musique n'est employée que pour couper par différentes ritournelles le discours de l'acteur et pour exprimer son action ainsi que les divers mouvements dont il est agité.*»

Dieser letzte Bericht Grimm's ist von der allergrößten Wichtigkeit, denn er spricht deutlich und klar die Beschaffenheit der Pygmalion-Musik aus und zwar, wie wir sicher annehmen dürfen, auf Grund genauer

---

ausdrücklich diesen Übergang vor: »Beim Vortrag möge auf ein unmerkliches Übergehen in den Gesangston am Schlusse jeder einzelnen Strophe geachtet werden.« Rousseau fand die richtige Bezeichnung für derartiges: *dur, choquant, ridicule, souverainement absurde.*

1) Vom 7. Juli 1770.

2) *Mémoires secrets*, Paris 1874, S. 420.

3) Diesem (unberechtigten) Hinweis auf das antike Drama werden wir noch öfter in dieser Angelegenheit begegnen; hier findet er sich zum ersten Mal.

4) Übereinstimmend heißt es auch im *Traité du mélodrame*, Paris 1772 (das Imprimatur ist jedoch vom 13. März 1771 datiert): *la scène lyrique qu'un beau génie essaya l'année dernière (= 1770) sur un théâtre de province (Pygmalion de M.* Rousseau *joué à Lyon avec un grand succès).* Allem Anschein nach ist der anonyme Verfasser sogar Augenzeuge dieser Première gewesen.

5) *Correspondance littéraire* IX, 238.

6) Vgl. Rousseau's bereits citierten Brief vom 28. September 1770, sowie den ebenfalls schon mitgeteilten Bericht über die Recitation bei Mad. Genlis (etwa Februar 1771).

Berichte von Ohrenzeugen einer Aufführung, ob zu Lyon oder Paris ist zweifelhaft. Aber auch in Paris dürfte man den Pygmalion, dessen Eigenart gerade in der merkwürdigen musikalischen Behandlung beruhte, kaum ohne Musik dargestellt haben. Vergleichen wir nun die Schlußworte des Grimm'schen Berichtes mit dem, was Rousseau seinerzeit im *Dictionnaire* und in der *Lettre sur la musique française* über musikalisch illustrierte Mimik äußerte, so findet man, daß eine Musik, die derart beschaffen war, durchaus Rousseau's allgemeinen Intentionen entsprach.

Im Winter 1774/75 hat er dann selbst, wie wir sahen, in den »*Observations sur l'Alceste*« deutlich ausgesprochen, welcher Art die Musik zum Pygmalion war, ganz übereinstimmend mit dem, was wir aus Grimm's letztcitiertem Berichte wissen. Aber es ist von größter Wichtigkeit, nunmehr eine Übereinstimmung sämtlicher citierter Berichte in einem anderen Punkte festzustellen: sie sprechen von der Musik derart, daß man gezwungen ist, ihnen zufolge für Rousseau auch die Autorschaft der Musik in Anspruch zu nehmen; ja, daß Rousseau auch der Komponist seines Werkes sei, stand einige Monate später wörtlich im *Mercure de France* (Nov. 1770 p. 124):

«*Les Anglais prétendent que nous n'avons pas de musique. Ils croient en trouver la cause principale dans le génie de notre langue et dans la frivolité de notre goût: cependant, suivant le témoignage d'un voyageur Anglais qui a vu exécuter à Lyon l'acte de Pygmalion de M. Rousseau on peut faire de bonne musique sur des paroles françaises. Selon lui les paroles et la musique de ce drame qui sont du même auteur sont également sublimes*[1].»

Daß Rousseau die Absicht hatte, pantomimische Musik in der Art des Pygmalion zu schreiben, zeigt die citierte Stelle aus der *Lettre sur la musique française*. Daß er ein derartiges Stück im Jahre 1757 bereits nach einem Texte der M^me^ d'Epinay komponierte, wurde erwähnt. Daß Rousseau schon bei der Dichtung des *Pygmalion* an derartige Musik dachte, geht unzweifelhaft aus der Episode mit Kirchberger hervor. Daß Rousseau sich in Monquin mit einer Pygmalion-Musik beschäftigt habe, dürfte wahrscheinlich sein. Daß auch eine solche, von ihm verfaßt, in Lyon aufgeführt wurde, scheinen die angezogenen Berichte übereinstimmend zu behaupten. Daß eine solche aber, von Rousseau selber verfaßt, (ob für die Lyoneser Aufführung oder später, steht dahin) im Winter 1774/75 existierte, geht doch aus der erwähnten Stelle in den *Observations* mit vollster Klarheit hervor.

Gegenüber dieser authentischen, schriftlich von Rousseau selbst niedergelegten Äußerung besitzen wir die erst nach Rousseau's Tode gedruckte Erzählung einer Anekdote, die allem, was wir bis jetzt an unwiderleg-

1) Über die Berichtigung, die im Januar 1771 dieser Notiz folgte, werde ich noch zu sprechen haben.

lichen Dokumenten kennen gelernt haben, geradezu widerspricht. Die zu Grunde liegende Begebenheit hat sich etwa 1773 oder 74, also ein Jahr nach der Niederschrift der *Observations* abgespielt, da die darin erwähnte Ausgabe von Rousseau's Werken 1772 erschien, die erste Aufführung der Gluck'schen *Iphigénie en Aulide* in Paris aber am 19. April 1774 stattfand.

Der Herausgeber der Partitur von Rousseau's *Les consolations des misères de ma vie* (Paris 1781) erzählt nämlich in der Vorrede (S. 4):

La personne à qui était le livre l'en ayant remercié et paraissant désirer qu'il lui rendît le même service (scil. de la corriger) pour la scène de Pygmalion, il eut la complaisance de la lui lire et de la collationner sur son propre manuscrit. Quel dommage, dit quelqu'un présent à cette lecture, que le petit Faiseur[1] *n'est pas mis une telle scène en musique. Vraiment, répondit-il, s'il n'a pas fait, c'est qu'il n'en était pas capable. Mon petit Faiseur ne peut enfler que les pipeaux; il y faudrait un grand Faiseur. Je ne connais que M. Gluck en état d'entreprendre cet ouvrage et je voudrais bien qu'il daignât s'en charger.*

Ich halte die Anekdote zum mindesten in der überlieferten Form für unrichtig, denn Rousseau konnte gar nicht behaupten, er habe keine Musik zu Pygmalion geschrieben, da dies, wie die folgenden Untersuchungen noch deutlicher ergeben werden, allem, was wir sicher in dieser Sache wissen, widerspricht.)

IV.

Kehren wir also zu Grimm's Bericht vom 15. Januar 1771 zurück. »Der Darsteller recitiert«, hieß es am Schluß, »und die Musik ist nur verwandt, um mit verschiedenen Zwischenspielen die Rede des Schauspielers zu unterbrechen, und um sein Geberdenspiel sowie die verschiedenartigen, ihn erregenden Gemütsbewegungen zum Ausdruck zu bringen«. Wie dies gemeint ist, verstehen wir sofort, wenn wir einen Blick werfen auf die Dichtung, sowie sie uns in den gewöhnlichen Drucken überliefert ist. Zwischen den einzelnen Abschnitten der Dichtung finden wir ausführliche Beschreibungen der mimischen Aktion, die der Darsteller als Ausdruck der Gemütsbewegung auszuführen hat. Aber nicht genug damit — wir besitzen einen ganz merkwürdigen Druck der Pygmalion-Dichtung von ebendemselben Jahre 1771, aus dem Grimm's Bericht stammt,

1) Rousseau wurde bekanntlich des öfteren beschuldigt, er könne gar nicht komponieren und habe die unter seinem Namen erschienene Musik gestohlen. Im Scherz pflegte er dann zu sagen, seine Feinde hätten recht, er hielte sich einen »petit Faiseur« (eigentlich »kleiner Macher«, eine Art von *spiritus familiaris* oder Heinzelmännchen), der die Kompositionen verfaßte. Scherzhafter Weise verwendete er auch die Bezeichnung im Titel seines Aufsatzes: *Extrait d'une réponse du petit Faiseur à son prêtenom etc.* (1774). Näheres über die Legende vom *petit Faiseur* ist in der oben citierten Vorrede zu finden.

aus Wien, und dieser geht nicht nur in Bezug auf die pantomimischen Angaben stellenweise viel weiter als die Fassung der Dichtung in allen sonstigen Ausgaben, sondern er bringt detaillierte Angaben über die Beschaffenheit der Musik. Die ganze Angelegenheit ist höchst sonderbar. Der erste bekannte Textdruck, der jedenfalls bald nach der ersten Lyoner Aufführung veranstaltet wurde, trägt den Titel: *Pygmalion, scène lyrique, représentée en société à Lyon. Par M. J.-J. Rousseau, 8°.* Ihm fehlt Jahres-, Druckort-, oder Druckereiangabe[1]). Dies ist der einzige separate Textdruck, der von den Tagen der Lyoneser Aufführung bis zur Pariser Première 1775, an die sich dann mehrere Drucke anschließen, in Frankreich erschienen ist. In der Zwischenzeit, zwar sehr früh, aber doch jedenfalls nach dem eben genannten Druck, fällt die erste Wiener Ausgabe, die sicherlich äußerst selten ist[2]). Sie erschien nach Barbier's Angabe 1771 bei Jos. Kurzböck[3]) in Wien und enthält im Anhange eine deutsche Übersetzung.

Im Jahre 1772 ließ dann Kurzböck das Werk ohne deutsche Übersetzung nochmals drucken und ein Exemplar dieser merkwürdigen Ausgabe besaß der Musikschriftsteller Georg Becker in Genf, der das Büchlein im Jahre 1878 in 100 Exemplaren, mit einer schätzbares Material enthaltenden Vorrede versehen, neudrucken ließ. In Bezug auf den Text der vorliegenden Ausgabe sagt Becker Folgendes:

Les premières représentations du Pygmalion de Rousseau ont eu lieu avec la musique du sieur Fr. Aspelmeyer[4]) († *en 1786*)[5]). *C'est pour elles que Kurzboeck a réédité la pièce qu'il avait publiée en 1771. La musique est restée manuscrite, elle est introuvable* (S. IX).

---

1) A. Barbier, *Notice sur les principaux écrits rélatifs à la personne et aux ouvrages de J-J. Rousseau, Paris 1824.* Im *Mercure de France* (Janvier 1771 II, S. 200ff) erschien ein Druck, der mit den gewöhnlichen späteren Drucken, denen er zu Grunde zu liegen scheint, übereinstimmt. Jedenfalls ist diese Publikation auf Coignet, dessen Berichtigung unmittelbar davor steht, zurückzuführen, da auch 1775 ein Separatdruck mit Coignet's Brief zur Aufführung erschien. Combarieu, der die oben citierte Ausgabe nicht kennt, hält den Abdruck in der Zeitschrift für den ersten und spricht von einer Genfer Ausgabe von 1771, die mir unbekannt ist. Der Katalog des British Museum zu London verzeichnet einen Brüsseler Druck vom Jahre 1772, 14 Seiten 8° (Signatur 11736 bbb 17), der wahrscheinlich ein Nachdruck jener ersten Pariser Ausgabe ist. Einen weiteren Brüsseler Druck finde ich bei Combarieu als im Besitze des Archivs der Comédie-Française angeführt. Er ist 1786 bei Van den Berchen erschienen und dadurch merkwürdig, daß alle jene Stellen, wo die Musik eintritt, durch ein handschriftlich eingefügtes *M.* bezeichnet sind.

2) Ich vermag keinen einzigen Besitzer nachzuweisen; sogar in der Wiener Stadtbibliothek, die speziell Wiener Drucke sammelt, findet sich kein Exemplar.

3) 1736—1792, hervorragender Wiener Buchhändler; vgl. Wurzbach's biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. XIII, S. 429.

4) Richtiger Aspelmayer.

5) Am 9. August nach Chourou et Fayolle, *Dictionnaire des musiciens.*

Bezüglich der musikalischen Anweisungen dagegen meint der Herausgeber:

Tout m'autorise à croire que les indications minutieuses, recherchées, quintessenciées, fausses mêmes (wieso?) *que renferme ce libretto, aient été fournies par J-J. Rousseau au musicien. Il y a des minutes, des demi-minutes et des secondes, imposées à l'inspiration du compositeur. Et ces coups d'archets comptés et mesurés! quelle naiveté! quelle étroitesse! Ou, faut-il admettre que ces détails aient été donnés par le compositeur, une fois son œuvre faite? — Soit. Je n'y vois aucun inconvénient.* (S. V.)

Rousseau a-t-il composé aussi la musique du Pygmalion? Cette question n'est pas encore entièrement élucidée (S. IX).

Jansen hat neues Material darüber nicht vorgebracht. Er bezweifelt die Echtheit der musikalischen Angaben nicht, wundert sich aber darüber, wie sie in den Druck gelangen konnten, da sie in dem schon erwähnten, in Neuchatel befindlichen Manuscript nicht stehen. In der That ist es höchst erstaunlich, daß die Angaben, die auch ich aus noch zu erörternden Gründen unbedingt für echt halte, gerade in Wien schon so früh in den Druck gelangten, daß deutsche Aufführungen mit Musik bereits daselbst im Jahre 1772 stattfinden konnten[1]), ja daß höchstwahrscheinlich schon 1771 französische Aufführungen nach der ersten, im selben Jahre erschienenen Ausgabe, jedoch wohl ohne Musik veranstaltet wurden. Das Material, das meine Studien zu Wien über diese mysteriöse Angelegenheit zu Tage gefördert haben, ist leider etwas spärlich[2]), gestattet aber glücklicherweise trotz seiner Lückenhaftigkeit gerade in den entscheidenden Punkten interessante Schluß-Folgerungen.

Vor allem ist zu bemerken, daß die von Becker erwähnte Aspelmayer'sche Musik in Wien thatsächlich an zuständiger Stelle nicht mehr aufzufinden war. Dagegen gelang es mir, Notizen über zwei Aufführungen zu Tage zu fördern. »Der Theatralalmanach für das Jahr 1773[3])« verzeichnet unter den im verflossenen Jahre gegebenen Stücken: S. 157 »den 19. Hornung (Februar) [1772]: Hannchen und der deutsche Pygmalion, die pantomimische und lyrische Scene des Rousseau. Es ist merkwürdig, daß ein französischer Akteur, Herr Burset, (recte: Bursay) auch den deutschen spielte und sich im Deutschen recht wohl ausdrückte.« Am 22. wurde dann eine Wiederholung des Stückes angesetzt; weitere Vorstellungen sind nicht verzeichnet[4]).

1) Die erste Weimarer Aufführung, die wohl sicher auf einen durch Grimm überlieferten Text zurückgeht, fand allerdings auch bereits am 13. Mai 1772 mit Schweitzer's Musik statt (vgl. E. Pasqué, Goethe's Theaterleitung in Weimar, Leipzig 1863). Näheres war auch in Weimar selbst nicht zu ermitteln.

2) Im »Wiener Diarium« z. B. war nichts zu ermitteln.

3) Wien, ebenfalls bei Kurzböck gedruckt.

4) Daß im Jahre 1771 keine deutsche Aufführung des Pygmalion stattfand, ergiebt sich aus Joh. Friedr. Müller, *Genaue Nachrichten von beiden Schaubühnen in Wien 1772*, wo alle im Vorjahre aufgeführten deutschen Stücke aufgezählt sind.

Die angeführte Notiz ist äußerst interessant; sie besagt, daß man ein Hauptgewicht auf den pantomimischen Teil legte, und zeigt deutlich, daß bereits französische Aufführungen[1]) des Stückes vorausgegangen waren. Daß der Franzose das Stück deutsch spielte (ein unerhörter Fall in der Theatergeschichte, zumal in dieser Zeit!), mag seinen guten Grund haben: Kaiser Josef, der bekanntlich einige Jahre später das Nationaltheater begründete[2]) und das Ballet sowie die italienische Oper zu Gunsten des deutschen Singspiels aufhob, machte auch dem französischen Theater ein Ende. Es hörte am 29. Februar, also 10 Tage nach jener Pygmalion-Aufführung auf[3]), und Bursay mag wohl dann ins deutsche Schauspiel übergegangen sein.

Merkwürdig in diesem Bericht ist jedoch, daß weder von der begleitenden Musik noch von deren Verfasser ein Wort gesprochen wird. Das gleiche gilt von Joh. Friedr. Müller's Aufzeichnung, die sich außerdem nur auf die zweite Aufführung erstreckt[4]): »Den 22. Hornung: das lyrische Selbstgespräch Pygmalions aus dem Französischen des Herrn J. J. Rousseau durch den Herrn von Laudes übersetzt und von Herrn Bursay, Mitglied des französischen Theaters, im Deutschen vorgestellt«.

Auch der Name Aspelmayer kommt nicht vor, dagegen ist der Übersetzer genannt — und dies führte mich auf die Spur. Der schon citierte *Theatralalmanach* verzeichnet auf Seite 142 »Laudes[5]), bei dem Protokoll der Hofkammer. Hat für dieses Jahr den Pygmalion übersetzt.« Ebenso verzeichnet *Das gelehrte Österreich*[6]) unter »Josef Laudes k. k. Hofkammerkoncipist« als ein Werk des Genannten »Pygmalion nach Rousseau«. Die Verbindungsbrücke zwischen Laudes, von dem die bei Kurzböck 1771 gedruckte Übersetzung zweifellos herrührt, und Aspelmayer liefert eine Notiz in Reichardt's *Theaterkalender* (1795, S. 143), wo als ein Werk Aspelmayer's »Pygmalion von Laudes« aufgeführt wird. Es kann also nicht zweifelhaft sein, daß bei den beiden erwähnten deutschen Aufführungen zu Wien (vielleicht auch schon bei vorausgehenden französischen mit Bursay in der Titelrolle) Aspelmayer's Musik gespielt wurde, obwohl merkwürdigerweise die beiden citierten Berichte kein Wort davon melden. Aber noch mehr: ich gehe soweit, zu behaupten, daß Aspelmayer, über dessen Personalien leider absolut nichts Näheres festzustellen war[7]), diejenige Person war, welche — auf nicht näher aufzuklärende

---

1) Wien besaß bis dahin noch französisches Schauspiel.
2) Siehe Jahn, Mozart I, S. 710ff. (3. Aufl.).
3) Vgl. E. Wlassak, Chronik des Hofburgtheaters, Wien 1876, S. 24.
4) J. H. F. Müller, Theatralneuigkeiten, Wien 1773. S. 103.
5) Lebte 1742—1780 (nach Wurzbach's biogr. Lexikon).
6) Wien 1777, 1. Band 1. Stück (zweite Auflage) S. 292.
7) Ich kenne von ihm nur ein Ballet *Agamemnon* und eine Symphonie in *Es-dur*,

Weise — den »Pygmalion« von Lyon oder Paris aus nach Wien importierte. Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß jene musikalischen Instruktionen entweder für Aspelmayer direkt verfaßt sind oder nach einer bereits von Rousseau geschriebenen Partitur (und hiermit wären die genauen Zeitangaben in Minuten zu erklären) ebenfalls speziell für Aspelmayer zur Neukomposition zusammengestellt sind. Anders kann ich mir diese auf so rätselhafte Weise in den Druck gekommenen Instruktionen, zusammengehalten mit nachfolgender Notiz, nicht erklären. In Forkel's *musikalischem Almanach*[1]) finde ich nämlich im »Verzeichnis jetzt lebender Komponisten in Deutschland« nachgetragen:

Aspelmayer (Franz) in Wien, k. k. Hofmusiker.

VI. *Quatuors concertants à Paris.*

VI. *Trios à Paris.*

Sei Serenate Op. 1 à Lyon.

Das Erscheinen seiner Werke in Paris wäre schließlich nicht besonders geeignet, irgend welche Rückschlüsse auf Beziehungen zur französischen Hauptstadt zu ziehen. Hier haben wir aber die konkrete Thatsache vor uns, daß eben jener Aspelmayer, der in Wien Musik zum Pygmalion nach einer sicherlich von Rousseau herrührenden Anweisung schrieb, gerade sein erstes Werk genau in derselben Stadt Lyon erscheinen ließ, in der nachweislich die erste Bühnen-Aufführung des Pygmalion stattfand. Der Zeitpunkt des Erscheinens dieses Op. 1 dürfte wohl kaum mehr nachweisbar sein, es sei denn, daß man ein datiertes Exemplar auffände; allein das hülfe auch wenig. Die Thatsache, daß gerade das erste Werk des jungen Wiener Musikers in Lyon erschien, läßt mit ziemlicher Sicherheit auf einen Aufenthalt in jener Stadt schließen. Und möge er nun gerade zur Zeit der Pygmalion-Aufführung in Lyon gewesen sein oder nicht, daß er persönliche Beziehungen in jener Stadt und später auch in Paris (zum mindesten durch seinen Verleger) hatte, steht jedenfalls fest. Somit ist denn der Weg, auf dem Text und Anweisungen so frühzeitig nach Wien kamen, klargelegt. Die Publikation selbst, die mir nur nach Becker's Neudruck vorliegt, ist äußerst interessant. Zunächst fiel mir auf (und dies entging sogar dem Herausgeber G. Becker), daß der Text aus »religiösen« und »moralischen« Gründen *ad usum Delphini* zurechtgeschnitten ist, eine wahrscheinlich durch die Wiener Censur vollbrachte Heldenthat. Daß sich jedoch abgesehen von jenen kleinlichen Verstümmlungen eine ganze Anzahl kleiner Text-Varianten, die auf einen abweichenden, zu Grunde liegenden Urtext schließen lassen, finden, macht die Ausgabe äußerst interessant. Besonders ist hier hervorzuheben, daß

beide in der Berliner kgl. Hausbibliothek (Stimmen); die beiden Werke sind gefällig, aber nicht bedeutend.

1) Jahrgang 1783.

die pantomimischen Angaben größtenteils viel reicher als die der übrigen Drucke sind. Als Beispiel diene eine Stelle gleich im Anfang. Alle mir zugänglichen sonstigen Ausgaben verzeichnen:

Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque temps en rêvant, les bras croisés.

Die Wiener Ausgabe hat dagegen:

Il jette avec dédain ses outils, s'agite, se promène, s'arrête, porte, malgré lui, ses regards vers le fond de son atelier, où le pavillon lui cache une statue, en détourne les yeux et tombe dans une rêverie profonde.

Daß derartige Erweiterungen nur von Rousseau selber herrühren können, merkt jeder, der mit Rousseau's Stil etwas vertraut ist. Noch eklatanter zeigt sich Rousseau's minutiöse Genauigkeit, die sich schon in der Partitur des *Devin du village*, aufs schärfste aber in den Partituren seiner letzten Lebenszeit[1]) ausgeprägt findet, in den musikalischen Bemerkungen. Das ganze Büchlein ist nämlich auf jeder Seite in drei Rubriken geteilt:

Musique		*Scène*
Beschreibung des Charakters der Tonstücke.	*Durée des ritournelles* (Angabe der Dauer in Minuten und Sekunden).	Pantomimische Angaben und Text.

Da ich im Verlauf dieser Untersuchung noch sämtliche Angaben über die Musikstücke im Zusammenhang mitteilen muß, so möchte ich an dieser Stelle vorläufig, soweit es zum Verständnis nötig ist, nur ein Beispiel geben. Am Anfang heißt es nach der Beschreibung der Dekoration: *L'ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau.* Darauf folgt die pantomimische Angabe: *Pygmalion, assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste etc.* (wie in allen Text-Ausgaben). Hierzu wird bemerkt: *Le premier morceau qui suit l'ouverture et s'y lie peint comme elle l'accablement, l'inquiétude, le chagrin et le découragement. Durée: deux minutes.* In dieser Weise geht es weiter; fast zu jeder (auch in den gewöhnlichen Text-Drucken enthaltenen) pantomimischen Bemerkung tritt ein nummeriertes Musikstück, dessen Charakter und Zeitdauer sogar oft nach halben Minuten genau angegeben ist. Es kommen so, wenn die Ouverture, die keine Nummer trägt, nicht gerechnet wird, 29 Nummern zu Stande. Damit wäre einstweilen das Wissenswerteste

1) *Les consolations des misères de ma vie* (Liedersammlung), *Six airs du Devin* (umkomponiert mit wahrhaft genialen, detaillierten Vortrags-Bemerkungen) sowie das unvollendete Singspiel *Daphnis et Chloë.*

über die Wiener Ausgabe berichtet, und ich kann mich nunmehr wieder zur Lyoner Erstaufführung wenden.

Bis jetzt war die Première zu Lyon mit Musikbegleitung aus übereinstimmenden, von einander unabhängigen Pariser Berichten festgestellt worden. Zugleich machte ich aufmerksam auf den Zusammenhang zwischen den in Rousseau's vor und nach der Lyoner Aufführung verfaßten Schriften enthaltenen Anschauungen mit Grimm's letztem Bericht und den unzweifelhaft von Rousseau herrührenden Wiener Ausgaben. Daß Rousseau sich über die Lyoneser Aufführung nirgends ausführlich ausgesprochen, wurde bereits als höchst sonderbare Thatsache registriert. Noch sonderbarer ist jedoch der Umstand, daß wir über die Affaire, die Rousseau mit keinem Worte berührte, von anderer Seite eine Schilderung besitzen, die an Ausführlichkeit wenig zu wünschen übrig läßt und merkwürdige Streiflichter auf die ganze Angelegenheit wirft.

V.

Um diese Zeit lebte zu Lyon ein ehemaliger Musterzeichner einer Stoff-Fabrik, der später Stickereiwaren-Händler geworden war [1]), mit Namen Horace Coignet. Coignet, der in seinen Mußestunden auch komponierte und Violine spielte, sah sich dann, als er Bankrott gemacht hatte, genötigt, in Paris seinen Lebensunterhalt als Violinlehrer zu verdienen, und fand in der Herzogin von Aumont, deren Söhne er unterrichtete, eine Mäcenin, die ihn, als er durch die politischen Ereignisse des Jahres 1789 brotlos geworden war, in ihr Palais aufnahm. Hochbetagt, im Alter von über 85 Jahren starb Coignet am 29. August 1821 zu Paris. Seine Kompositionen wanderten in die Bibliothek des Fürsten Florestan von Monaco [2]), des Sohnes der Herzogin und Schülers von Coignet. Seine Erinnerungen über Rousseau's Aufenthalt in Lyon, die er für Charles Pongens, ein Mitglied der Akademie, niederschrieb, wurden erst ein Jahr nach seinem Tode zuerst von A. Mahul (a. a. o.), der das Manuskript von Pongens erhielt, sodann in den *Tablettes historiques et littéraires*, Lyon, 28. Dez. 1822 gedruckt. Einen dritten Druck, der mir gleichfalls vorliegt, gab dann Musset-Pathay im 1. Bande der *Oeuvres inédites de*

1) Vgl. Fétis, Artikel *Coignet*. Castil-Blaze (*Molière Musicien II*, S. 423, Paris 1852) macht ihn zu einem *riche négociant;* allein hierfür sind keinerlei Beweise vorhanden. Am besten unterrichtet über Coignet ist A. Mahul (*Annuaire nécrologique 2me année Paris 1822* Artikel *Coignet* S. 122 ff). Mahul citiert einen Artikel der *Gazette Universelle de Lyon* vom 26. Okt. 1821, auf dem seine Nachrichten zu beruhen scheinen.

2) Die fürstl. Bibliothek-Verwaltung in Monaco hatte die Güte, mir auf meine Anfrage mitzuteilen, daß sich die gedruckten Stimmen der Pygmalion-Musik, die ich im Folgenden zu besprechen habe, noch im Besitz des jetzigen Fürsten befinden. Im übrigen seien auf den Pygmalion bezügliche Dokumente nicht vorhanden.

J-J. Rousseau (Paris 1825) als Anhang (S. 461 ff) ebenfalls nach dem Originalmanuskript heraus, das ihm bereits 1821 vorgelegen. Eine vierte Ausgabe veranstaltete noch der Lyoneser Stadt-Bibliothekar Péricaud in seiner ohne Autorangabe zu Lyon im Jahre 1833 erschienenen Sammlung *Lyon vu de Fourvières* (S. 539 ff) unter dem Titel *J-J. Rousseau à Lyon.* Da der Bericht von höchster Wichtigkeit, zugleich aber in allen vier Ausgaben schwer zugänglich ist, sehe ich mich veranlaßt, ihm nachfolgend, soweit er die Pygmalion-Angelegenheit berührt, in extenso wieder zu geben. Er trägt bei Musset-Pathay die Überschrift:

Particularités sur J-J. Rousseau, pendant le séjour qu'il fit à Lyon en 1770.

«*J-J. Rousseau vint à Lyon à la fin de mars 1770. Je fis sa connaissance au grand concert de cette ville (c'était un vendredi-saint): on y exécutait le ‚Stabat' de Pergolese. Rousseau était placé dans une tribune au plus haut de la salle, avec M. de Fleurieux de la Tourette. Je montai avec empressement pour le voir; M. de Fleurieux me fit signe d'approcher; en même temps il disait à Rousseau que j'étais un amateur, bon lecteur, et que j'exécuterais bien la musique. Moi, je lui dis que je voulais lui montrer quelque chose de ma composition pour le soumettre à son jugement, sur quoi il me repartit qu'il n'était pas louangeur. Il me donna rendez-vous chez lui, pour le lendemain à deux heures après-midi. M. Mazoyer s'y trouva avec ses enfants. A mon arrivée, Rousseau me parut fatigué, et il me dit qu'il était obligé de sortir dans un quart d'heure. La conversation roula sur l'harmonie; je lui dis que j'avais son «Dictionnaire», et il parut s'intéresser à moi. Bientôt, me trouvant seul avec lui, je lui chantai l'ouverture de mon opéra*[1]. *Ma manière lui plut, il me dit avec feu: «C'est cela, vous y êtes.» Alors il me fit chanter différents motets de sa composition, tandis qu'il m'accompagnait avec une épinette. Il m'en demanda ensuite mon sentiment. Je lui répondis qu'ils étaient chantants, mais un peu petits; il en tomba d'accord avec moi, ajoutant qu'il les avait composés pour des religieuses de Dijon*[2]. *Il oublia qu'il avait à sortir; je restai chez lui jusqu'à cinq heures. A cette heure, il me proposa d'aller à la promenade, et nous restâmes hors de la ville jusqu'à la nuit. Je le ramenai chez lui, et lui promis d'y faire porter mon violon le lendemain. Ce jour-là, je lui chantai un duo que j'avais composé. Là-dessus, il me proposa de dîner avec lui. — «Comment, dîner avec Jean-Jacques! lui répondis-je, de tout mon cœur.» — Il m'embrassa; le dîner fut gai; sa femme fut seule en tiers dans notre société.*

«*Après le dîner, il me communiqua son Pygmalion, et me proposa de le mettre en musique, dans le genre de la melopée des Grecs*[3].»

1) »*Le Médicin d'amour, pièce que j'avais remise en musique, et dont je soumis, quelque temps après, la partition à Rousseau, qui en parut satisfait.*« (Note d'H. Coignet.)

2) In der That reiste Rousseau von Lyon nach Dijon, wo er vom 10.—15. Juni blieb; er hatte von de la Tourette eine Empfehlung an Robinet.

3) Jansen (S. 302) bemerkt mit Recht, daß dieser Satz unverträglich mit Rousseau's eigener Angabe im *Dictionnaire*, Artikel *Melopée* (VII, S. 158) ist. Allein Jansen vergißt, daß er auf derselben Seite behauptet, Coignet's richtige Angaben seien aus Rousseau's Schriften entlehnt. Nun erzählt aber Coignet selbst in dem obigen Bericht, daß er Rousseau's Dictionnaire schon damals in Lyon besaß; hätte er also fälschen wollen, so hätte er doch der Sicherheit halber auch diesen Punkt im *Dictionnaire* nachgeschlagen. Aber Coignet trat bereits zu Rousseau's Lebzeiten mit der Behauptung:

«Nous allâmes pour le lire dans un petit bois, situé non loin de la ville, planté sur une colline qui descendait dans un vallon: là nous nous assîmes près d'un arbre sur la hauteur. Rousseau me dit: «Cet endroit ressemble au mont Hélicon.» A peine eut-il terminé sa lecture, qu'un orage, mêlé d'éclairs, de tonnerre, et accompagné d'une pluie à verse, vint fondre sur nous. Nous allâmes nous mettre à l'abri sous un vieux chêne[1] *Ce local lui plut infiniment. Le temps devenu serein, nous revînmes en ville, et soupâmes ensemble; pendant le repas il raconta à sa femme notre aventure. Chargé de sa scène lyrique, pénétré de son sujet, je composai de suite l'ouverture que je lui apportai le lendemain: il fut étonné de ma facilité. Enfin je terminai cet ouvrage à sa satisfaction. Il me demanda de lui laisser faire l'andante, entre l'ouverture et le presto de même que la ritournelle des coups de marteau, pour qu'il y eut quelque chose de lui dans cette musique.*

«M. de la Verpilière, prévôt des marchands, et son épouse, femme très-spirituelle, chez qui Rousseau allait souvent, voulurent donner à M. et madame de Trudaine[2]*, qui*

«M. Rousseau voulait donner, par ce spectacle, une idée de la Melopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale« in die Öffentlichkeit (*Mercure de France, Janvier* 1771 II, S. 199), ein Beweis dafür, daß Rousseau etwas Ähnliches doch gesagt hat. Daß Rousseau die zitierte Äußerung in dieser Form nicht gethan hat, glaube auch ich; vielleicht sagte er, er wolle im Pygmalion, wo Recitation und Instrumentalmusik sich folgten, ein Gegenstück zur griechischen Behandlung geben. Dem entspräche eine Stelle im *Dictionnaire* (VII, S. 203): *Il est certain que les tragédies grecques se récitaient d'une manière très semblable au chant, qu'elles s'accompagnaient d'instruments.* Eine derartige Äußerung Rousseau's muß in Bezug auf den Pygmalion um diese Zeit gefallen sein. Bachaumont berichtet bereits am 7. Juli 1770 von dem Werk: *«C'est une déclamation forte et prononcée, dans le goût des drames anciens, soutenue d'un accompagnement de symphonie.»* Pietro Signorelli (*Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli 1777, III, S. 382) braucht sogar gleichfalls das Wort *Melopeia*: *«Ma una novità musicale degna dello spirito singolare di Gian-Giacomo Rousseau si è veduta in Lione a questi tempi rappresentandosi il suo Pigmalione. Per dare un saggio della declamazione teatrale e della Melopeia de' Greci, egli ne fece recitar senza veruna sorte di canto le parole, e la musica esprimendo gli affetti del personaggio, secondandone i movimenti, dispingendone la situazione, riempieva soltanto gl' intervalli et le pause della declamazione.* (In der ungenauen deutschen Übersetzung des Werkes, Bern 1783, steht die Stelle II, S. 274). Ebenso heißt es in der Vorrede Gemmingen's zu seiner Übersetzung im Jahre 1778: »Diese Geschichte hat Rousseau zum Gegenstand gegenwärtiger lyrischer Handlung genommen, um den Versuch zu machen, nach der Gewohnheit der Griechen die Deklamation durch Musik zu begleiten und zu erheben«. Wir werden übrigens diesem Hinweis auf das antike Drama in Pariser Berichten noch öfter begegnen.

1) Die spöttische Frage, mit der Jansen (S. 302) diese Stelle begleitet, hätte er sich wohl sparen können. Man kann auch unter einer unbelaubten Eiche bei Platzregen einigen Schutz suchen. Selbst wenn der Bericht hier etwas ausgeschmückt sein sollte, wäre dies noch lange kein Beweis gegen die Hauptsache.

2) Diese Angabe ist sicherlich richtig; sie enthält eine eigentümliche Bestätigung durch jenen bereits citierten Brief Rousseau's (VI, S. 90: on a représenté Pygmalion à Montigny). Trudaine de Montigny lautet der volle Name des Betreffenden. Wahrscheinlich gefiel ihm das Stück in Lyon so gut, daß er es noch im Sommer desselben Jahres (der Brief ist datiert vom 28. September 1770) zu Hause wiederholen ließ. Jansen ist dieser Zusammmenhang zwischen Rousseau's Brief und Coignet's Angabe entgangen.

passaient à Lyon, le plaisir de voir les premiers exécuter Pygmalion, sur un petit théâtre qu'ils avaient fait construire à l'Hôtel-de-Ville, où ils logeaient.

«Madame de Fleurieux remplissait le rôle de Galathée, M. le Texier celui de Pygmalion. On compléta la soirée par le «Devin du village», où madame Fleurieux jouait Colette, M. le Texier, Colin, et moi, le Devin. Les pièces furent bien rendues; et Pygmalion, qu'on entendait pour la première fois, fit le plus grand effet. Après la représentation, Rousseau vint m'embrasser dans le grand salon, où la société s'était rendue, en me disant: «Mon ami, votre musique m'arracha des larmes.» Durant l'espace de trois mois que Rousseau est resté à Lyon, je ne l'ai guère quitté; je dînais tous les jours chez lui ou dans ses sociétés intimes[1]).

«Le soir, quand je le quittai, il m'embrassa avec tendresse. C'était un adieu qu'il me faisait. Il avait pour moi une amitié sensible que je lui rendais bien. Sa femme me dit, en me reconduisant, qu'il allait à Paris, et qu'il n'avait pas voulu me le dire, à cause de la peine qu'il ressentait de se séparer de moi.

«Tout le temps que J-J. Rousseau est resté à Lyon, je ne passai pas un jour sans le voir; ses sociétés étaient les miennes. Nous allions souvent à M. Cornablé; on y donnait de temps en temps des concerts; Rousseau y assistait, de même qu'à ceux qu'on donnait chez M. de la Verpilière, où l'on jouait son Pygmalion et le Devin du village. On y représenta aussi «Mélanie» de La Harpe. J'avais composé une ouverture dans le genre pathétique, qui peignait les différentes situations de la pièce. Ce drame fut parfaitement bien rendu: Mélanie fut si bien jouée par madame de Fleurieux, que Rousseau répondit à ceux qui lui demandaient s'il était content: «Voyez mon habit couvert de larmes[2])».

Le jour du départ de Rousseau, je rencontrai M. Boy-de-la-Tour fils, qui allait à la campagne de sa mère. Rousseau y était allé coucher pour partir le lendemain de grand matin. Je priai M. Boy-de-la-Tour de lui témoigner tous mes regrets de mon départ, et de lui dire que je ne m'en consolais que dans l'espoir de le voir bientôt à Paris; en même temps je lui remis une petite lanterne que Rousseau me donnait tous les soirs, pour servir à me conduire lorsque je me retirais de chez lui. Je la lui rapportais exactement le lendemain, parce qu'il paraissait y tenir beaucoup. Je n'imaginais pas qu'il ne me l'avait laissé qu'afin d'en faire un monument, comme mon père avait fait de la plume de Voltaire[3]).

«A son arrivée à Paris, Jean-Jacques écrivit à madame de La Verpilière, en la

---

1) Hier folgt eine breite Schilderung des weiteren Verkehrs mit Rousseau, die wir übergehen. Coignet stellt Rousseau seinem Vater vor; außerdem wird im wesentlichen der Eindruck beschrieben, den der damals vorgefallene Selbstmord zweier Liebenden auf Rousseau machte. Sodann erzählt Coignet, daß Rousseau eine Jugend-Komposition vor zahlreichem Publikum dirigierte und damit großen Mißerfolg hatte, sodaß er aus Ärger darüber sich entschloß abzureisen.

2) Dieses überschwengliche Urteil stimmt mit Rousseau's sonstigen Äußerungen überein. In einem Brief, den er am 4. Juli 1770 (VI, S. 88), also bald nach seiner Ankunft in Paris an Herrn de la Tourette richtet, nennt er dessen Frau «l'adorable Mélanie;» ebenso bestätigt der bereits citierte Brief Robinet's vom 16. Juni 1770, daß Rousseau in Dijon von der «Mélanie» und dem «Pygmalion» sprach. Jansen verdreht den Thatbestand durch seine Darstellung S. 303. Nicht von Coignet's Ouverture, sondern vom Spiel der Frau de la Tourette war Rousseau derart entzückt, wie der oben mitgeteilte Originaltext des Berichtes deutlich zeigt.

3) Coignet's Vater bewahrte eine solche als Reliquie, wie in dem von mir ausgelassenen Teile des Berichts erzählt wird.

priant de me demander la musique de son Pygmalion pour la lui faire passer. Je témoignai à cette dame ma surprise de ce qu'il ne s'adressait pas directement à moi: en lui répondant, elle inséra dans sa lettre ma réflexion. Jean-Jacques lui répondit que je ne devais pas en être étonné, attendu que je lui avais rendu sa laterne: son imagination en était tellement frappée, qu'il y avait sept à huit lanternes dans sa lettre ce que fit rire la société de madame de La Verpilière, où elle fut lue.

«Peu de temps après, je lui écrivis: son humeur était dissipée; je lui exprimais tout mon attachement. Il me répondit sur le même ton, en m'encourageant à cultiver les talents que la nature m'avait donnés (il fut son expression).

«On représenta chez madame de Brionnée, à Paris, la scène de Pygmalion: Rousseau était présent; il reçut des compliments sur les paroles et sur la musique.

«Il parut une note dans le Mercure de France, dans laquelle on disait qu'un Anglais, passant à Lyon, y avait entendu la scène lyrique de Pygmalion, dont les paroles et la musique étaient également sublimes, étant du même auteur[1]*). Je laissai s'écouler deux mois, comptant que Rousseau relèverait cette erreur; ce fut inutilement. Alors j'écrivis à Lacombe, rédacteur du Mercure, que la musique de Pygmalion n'était pas de Rousseau, mais que j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme, dont la présence m'inspirait*[2]*).*

---

1) Die hervorgehobenen Worte stehen fast wörtlich an der angegebenen Stelle. Vgl. *Mercure de France, Novembre* 1770 S. 124.

2) Dieser interessante Brief steht im *Mercure de France, Janvier* 1771, S. 198 ff. als *Lettre sur le Pygmalion de M. J-J. Rousseau* und lautet:

A Lyon, le 26 Novembre 1770.

Permettez-moi, monsieur, de relever une petite erreur qui s'est glissée dans votre Mercure de ce mois, page 124, dans l'extrait que vous y donnez des feuilles 3 & 4 de l'Observateur François à Londres. Vous dites, d'après lui sans doute, pour prouver la possibilité de faire de bonne Musique sur des paroles françoises, qu'un voyageur anglais a vu à Lyon une représentation du spectacle de Pygmalion, drame de M. J.-J. Rousseau, qui, dites-vous, en a fait la Musique, & les paroles également sublimes: il seroit bien flatteur pour moi, qui suis l'Auteur de la Musique, de pouvoir imaginer qu'elle approche de la sublimité des paroles; je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf & distingué de ce spectacle; à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce sujet, & à celle des talens des deux Acteurs de société, qui ont bien voulu se charger de le représenter; mais ce n'est point un opéra; il l'a intitulé «Scène Lyrique». Les paroles ne se chantent point, & la Musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation. M. Rousseau vouloit donner, par ce spectacle, une idée de la Mélopée des Grecs, de leur ancienne déclamation théâtrale; il désiroit que la Musique fût expressive, qu'elle peignît la situation, &, pour ainsi dire, le genre d'affectation que ressentoit l'Acteur. J'ai fait mon possible pour remplir ses vues; il parut content de mes efforts; son suffrage m'a valu ceux du public. Je dois cependant à l'exacte vérité d'annoncer, que dans les vingt-six ritournelles qui composent la Musique de ce drame, il y en a deux que M. Rousseau a faites lui-même. Je n'aurois pas besoin de les indiquer à quiconque verra ou entendra cet ouvrage; mais, comme tout le monde ne sera pas à portée d'en juger, par la difficulté de représenter ce spectacle, je déclare que l'Andante de l'ouverture, & que le premier morceau de l'interlocution qui caractérise le travail de Pygmalion, appartiennent à M. Rousseau. Je suis trop flatté que le reste de la Musique que j'ai fait puisse aller auprès des ouvrages de ce grand homme. Il faudrait lire celui-ci tout entier, pour en connoître les beautés: il n'y a personne qui ne convienne qu'il n'est pas une des moindres productions de cette plume

«Je me décidai ensuite à la faire graver, en donnant à Rousseau ce que lui appartenait. Il n'en fallut pas davantage pour le refroidir à mon égard. Un an après, des négociants de Lyon qui le virent à Paris, me dirent qu'il leur avait parlé de moi avec intérêt, et qu'il avait dit qu'il espérait me voir dans cette ville.

«Tout ce narré est de la plus exacte vérité.»

Mit dieser Versicherung schließt der Bericht, der in der Folge gänzlich entgegengesetzte Beurteilungen erfahren hat. Da ist Castil-Blaze, der in seinem Buch *Molière Musicien*[1]) einen Artikel schreibt, in dem er jedes Wort Coignet's für bare Münze annimmt und in einer Weise über Rousseau redet, als habe dieser sein Leben lang stets musikalische Plagiate begangen[2]). Zu diesem Zwecke wärmt Castil-Blaze die ältesten Fabel-Geschichten, die Rousseau's Gegner zu dessen Lebzeiten gegen seine Autorschaft des *Devin du village* vorgebracht, auf. Aus welchem Grunde er, der sich nicht entblödete, Rousseau's *Dictionnaire* ohne Quellenangabe auszuschreiben, diesen fanatischen Haß gegen den großen Genfer hegte, ist völlig unklar[3]). Heute hingegen ist längst erwiesen, daß die damals vorgebrachten Zeugnisse niedrigster Verleumdung entstammten. Und so ist denn Jansen in das entgegengesetzte Extrem verfallen. Castil-Blaze argumentierte: Es steht fest, daß Rousseau gelegentlich des *Devin* Plagiat beging, folglich muß der Bericht Coignet's auf vollster Wahrheit beruhen. Jansen jedoch schloß aus der erwiesenen Nichtigkeit der ersten Anklage auch auf die Nichtigkeit der zweiten[4]). Mir scheint, die Wahrheit liegt

---

célèbre. Je n'entreprendrai pas de vous en faire un extrait: Il seroit à désirer que M. Rousseau se déterminât à le donner au public, qui le désire; vous seriez à même alors de parler de ce drame & de lui rendre la justice qui lui est due. Vous me devez celle d'insérer la présente dans le plus prochain Mercure. J'attends ce procédé de votre honnêteté & de votre complaisance.

Coignet, Négociant à Lyon.

1) Paris 1852, II, 423—426.

2) *Le philosophe de Genève en agit avec Coignet comme avec Granet: il s'attribue effrontément la musique de ce mélodrame* etc. (a. a. O., S. 423).

3) Vgl. hierüber Pougin, (*Rivista musicale Italiana* S. 227 und 239.)

4) Er sagt wörtlich: »Die Hauptsache, worauf es dem Berichterstatter ankommt, die Geschichte des »Pygmalion«, ist erlogen«: Gut, aber was weiter? Infolge der erschrecklichen Unklarheit Jansen's weiß man gar nicht, was denn nun positiv erwiesen werden soll. Am deutlichsten spricht er sich noch S. 314 aus, allein seine musikalische Unkenntnis spielt ihm hier böse Streiche. Er, der ein dickes Buch über Rousseau als Musiker schreibt, bezweifelt die Echtheit der beiden von Coignet als Rousseau's Eigentum bezeichneten *Andanti*. Und dabei spricht schon Coignet selbst in jenem zu Rousseau's Lebzeiten im Januar 1771 im *Mercure de France* erschienenen Briefe (S. 199) davon, daß die beiden *Andanti* sich so deutlich von der übrigen Musik abheben, daß es eigentlich überflüssig sei, sie näher zu bezeichnen. *Sapienti sat!* Merkwürdig ist die Art, wie sich Combarieu (a. a. O.) mit Coignet's Bericht abfindet: er hält ihn für durchaus glaubwürdig, spricht nicht den geringsten Zweifel dagegen aus, zieht aber daraus keine Konsequenzen, ja, erwähnt die Vorwürfe Coignet's gegen Rousseau mit

hier, wie so oft, in der Mitte. Prüfen wir also, ohne uns durch solche Schein-Argumentation vorher beeinflussen zu lassen, wieviel Thatsächliches für und wider Coignet spricht.

Über einige strittige Punkte des Berichts habe ich bereits eingehend in den Anmerkungen zu den betreffenden Stellen gesprochen. Überblicken wir jedoch nun den Bericht als Ganzes, so fällt eines sofort in die Augen: die Sucht, den eigenen Komponisten-Ruhm durch das fortwährend citierte Urteil Rousseau's zu steigern. Bei allen möglichen Gelegenheiten spricht sich Rousseau günstig über Coignet's Kompositionen aus, fortwährend lädt er ihn ein, immer ist er mit ihm zusammen und vollends die rührende Abschiedsscene: Rousseau will dem »Freunde« den schmerzlichen Abschied ersparen! Daß bei alledem mehr Dichtung wie Wahrheit ist, leuchtet jedem unbefangenen Leser ein. Allein wir brauchen trotzdem hier noch keine Unehrlichkeit Coignet's zu sehen: die Dinge können ihm nach Jahren in verklärendem Schimmer erschienen sein. In eingebildeter Größe befangen, faßte er jedes kleine ermunternde Lob als Lobeserhebung, jede Höflichkeit als Freundschafts-Bezeugung. Das hindert aber nicht, daß abgesehen von solchen persönlichen Eitelkeiten die Verhältnisse im allgemeinen doch richtig dargestellt werden[1]). Wir dürfen nie vergessen, daß in »Dichtung und Wahrheit« auch eine große Dosis »Wahrheit« enthalten ist, und ehe wir keine direkten Beweise für das Gegenteil haben, meine ich, dem Bericht trauen zu dürfen. Modifizieren müssen wir ihn freilich in manchen Punkten.

Mir scheint, als ob wir dem Anfang des Berichtes Glauben schenken dürfen. Die Art, wie Coignet mit Rousseau bekannt gemacht wurde, Coignet's Bitte, ihm Kompositionen vorlegen zu dürfen, und der sich daran anschließende Besuch tragen durchaus den Stempel der Wahrhaftigkeit[2]). Auch daß Rousseau dem Lyoner Dilettanten die Pygmalion-Dichtung vorlas, erscheint mir völlig glaubhaft; daß Rousseau neuerdings dem Pygmalion wieder Interesse zugewandt hatte, sahen wir bereits. Anders steht es mit der Frage, aus welchen Gründen sich Rousseau bewogen fühlen konnte, Coignet die Komposition der »lyrischen Scene« anzubieten. Etwa, weil er selbst sich unfähig dazu fühlte? Es bleibt dann aber doch der Widerspruch zu lösen, der sich darin findet, daß Rousseau,

keinem Wort. Ihm scheint auch entgangen zu sein, daß Rousseau's eigentümliches Betragen bei der Pariser Première, worüber er S. 216 so eingehend spricht, doch im Zusammenhang mit der Affaire Coignet stehen muß.

1) Einen ganz analogen Fall haben wir in neuester Zeit (1898) mit Weißheimer's »Erinnerungen an Wagner etc« erlebt.

2) Jansen's Zweifel (S. 302) ist unbegründet. Charfreitag fiel nämlich auf den 13. April, während der letzte bekannte Brief Rousseau's aus Monquin vom 6. April und der erste aus Lyon vom 19. April datiert ist. Rousseau war im April, Mai und Juni, also »während dreier Monate« in Lyon.

der, wie wir sahen, sich solange mit der Idee pantomimischer Musik getragen hatte, im entscheidenden Augenblicke die Komposition eines Werkes von so prinzipieller Bedeutung zu Gunsten des erstbesten Dilettanten aufgab. Es besteht also nur eine Möglichkeit: Rousseau muß zur Zeit in einer jener Stadien der Unproduktivität, über die wir ihn bereits in Monquin das Jahr zuvor klagen sahen, sich wieder befunden haben. Nun berichtet aber Coignet selber, daß die Erstaufführung zu Ehren von Herrn und Frau de Trudaine, die auf der Durchreise waren, veranstaltet wurde: ist es da nicht ganz wahrscheinlich, daß Rousseau, augenblicklich außer stande, das Stück so zu komponieren, wie er wollte, den schnellfertigen Lyoneser beauftragte, rasch eine — was Coignet natürlich verschweigt — aushilfsweise Musik zu schreiben? In welchem Sinne diese Musik sein sollte, darüber hat Rousseau sich bei Coignet (der vorhandenen Musik nach jedoch nur ganz im allgemeinen) ausgesprochen. Daß Rousseau selbst 2 Stücke beisteuerte, erscheint ganz natürlich; daß die betreffenden Stücke wirklich von ihm selbst stammen, darüber kann schon deshalb ein Zweifel nicht herrschen, weil sie Coignet's Musik bei weitem überragen. Ob Rousseau die beiden Stücke erst in Lyon komponierte, erscheint zweifelhaft; ich glaube viel eher aus dem Zusammenhang der Thatsachen schließen zu dürfen, daß sie bereits fertig waren und Coignet zur Einfügung übergeben wurden. Sie dürften wohl aus früheren Versuchen den Pygmalion zu komponieren, herstammen; vielleicht sind sie sogar bereits in Motiers entstanden. Jedenfalls stehen sie im Stil dem *Devin du village* viel näher als den letzten Kompositionen Rousseau's. Daß Coignet die Ouverture von einem Tag auf den anderen komponierte, will ich gerne glauben: sie ist auch danach ausgefallen. *Rousseau fut étonné de ma facilité*, berichtet Coignet selbstgefällig. Im Stillen mag sich Rousseau seine Meinung über diese Fabrikationsweise wohl gebildet haben. Wie weit die Befriedigung Rousseau's gereicht haben mag, (*je terminai cet ouvrage à sa satisfaction*)[1]) vermag ich nicht festzustellen. Wahrscheinlich ist, daß Rousseau, seinen eigenen Leistungen nach zu urteilen, kaum allzuviel Gefallen an Coignet's Musik gefunden haben dürfte; sie widerspricht auch dem Idealbilde, das Rousseau sich von der Pygmalion-Musik nach allem, was er früher darüber geschrieben, gemacht hatte, selbst wenn wir von den meiner Ansicht nach später zu datierenden Instruktionen für Aspelmayer in diesem Zusammenhang ganz absehen wollen.

Wahrscheinlich war jedoch Rousseau froh, den Pygmalion, den er schon gerne in Straßburg auf der Bühne gesehen hätte, nun endlich zur Aufführung bringen zu können. Was Coignet über die Aufführung selbst berichtet, dürfte als wahr anzusprechen sein, da es zum größten Teil durch

1) Schon in dem Briefe vom 26. Nov. 1770 heißt es: *il parut content de mes efforts.*

die bereits citierten Pariser Berichte bestätigt wird; die Erzählung, Coignet's Musik habe Rousseau Thränen entlockt, ist wohl in das Kapitel »Dichtung« zu verweisen.

Nun taucht aber eine Frage auf: wie kommt es, daß die Pariser Berichte, die, wie wir sahen, recht gut unterrichtet waren, den Namen Coignet absolut nicht erwähnten, ja, nicht einmal davon berichteten, daß die Musik von einem fremden Verfasser herrührte? Das ist sehr auffällig, denn diese Berichte stammen nicht gerade von Rousseau's Freunden. Um so erwünschter wäre die Gelegenheit gewesen zu betonen, die Musik rühre nicht von Rousseau her. Aber nicht nur diese Pariser Korrespondenten, sondern auch der im Herbst 1770 oder im Winter 1770/71 geschriebene *Traité du mélodrame* schreiben offenbar Rousseau die Autorschaft an der Musik zu, und jener im *Mercure de France* (Nov. 1770) citierte Engländer, der im *Observateur français à Londres* über die Aufführung zu Lyon berichtet, sagt wörtlich, Dichtung und Musik seien vom gleichen Verfasser.

Daß nun die in Lyon aufgeführte Musik mit Ausnahme der beiden *Andanti* thatsächlich von Coignet herrührt, daran ist absolut nicht zu zweifeln. Es muß also hier einen Punkt geben, über den uns Coignet aus begreiflichen Gründen nicht aufklären will. Die Musik muß entweder unter Rousseau's Namen mit Coignet's Einverständnis aufgeführt worden sein, oder, was noch viel wahrscheinlicher ist, man setzte nur den berühmten Namen Rousseau's als des Verfassers des Stückes aufs Programm und machte über den Autor der Musik keine weitere Mitteilung. Jedermann mußte so annehmen, daß Rousseau wie bei dem am selben Tage aufgeführten *Devin du village* ebenfalls Text und Musik verfaßt habe.

Möglich, daß Coignet so unter dem Schutze des großen Namens »Rousseau« einen Erfolg, der ihm sonst nicht beschieden gewesen wäre, erzielen wollte, um sich nachher desto mehr bei seinen Landsleuten zu Gute zu thun. Derartige Fälle waren und sind nicht selten. So mag es sich denn auch erklären, daß man Rousseau in der Pariser Gesellschaft als Dichter-Komponisten des *Pygmalion* feierte und auch jener Engländer ihn hierfür hielt. Daß Rousseau hierzu schwieg, ist jedenfalls merkwürdig, allein aus seinem Charakter nicht unerklärlich. Vielleicht glaubte er wirklich den ganzen Ruhm in Anspruch nehmen zu dürfen, da ja die Idee jener eigentümlichen Verwendung der Musik sein Eigentum war, und Coignet diesen Gedanken nur ausgeführt hatte.[1] Der an-

1) Coignet selbst sagt in jenem Briefe: *je n'en ai jamais attribué le succès qu'au genre neuf et distingué de ce spectacle, à la supériorité avec laquelle ce grand homme a traité ce sujet etc.* und noch deutlicher in dem Berichte: *j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme dont la présence m'inspirait.*

geführte Briefwechsel zwischen Coignet und Madame de La Verpilière einerseits und Rousseau andrerseits macht die Sache nicht klarer. Daß Rousseau die Partitur durch die Dame zurückfordern ließ, beweist eigentlich, daß Rousseau sie als sein Eigentum ansah. Das bestätigt auch der merkwürdige Gedankengang: Coignet hatte die Laterne nicht als Andenken angenommen, folglich muß er die Pygmalion-Musik herausgeben. Daß Coignet keinen einzigen an ihn gerichteten Brief Rousseau's im Original vorweisen konnte, macht ihm Jansen zum Vorwurf. Allein es wird uns von anscheinend gut unterrichteter Seite[1]) versichert, Coignet habe mehrere Briefe Rousseau's besessen, die aber alle, wie Coignet's ganzes Vermögen, bei der Belagerung von Lyon zu Grunde gingen. Merkwürdig erscheint jedoch immerhin, daß Coignet der letzterwähnten freundlichen Aufforderung Rousseau's nicht Folge leistete. Jedenfalls trat aber Coignet mit jenem Briefe vom 26. Nov. 1770 noch zu Rousseau's Lebzeiten an die Öffentlichkeit, und diesem war somit die beste Gelegenheit gegeben, seinerseits in der Angelegenheit das Wort zu ergreifen. Aber Rousseau schwieg; kein Wort, keine Zeile ist uns überliefert. Ja er schwieg sogar, als am 30. Oktober 1775[2]) der »Pygmalion« mit Coignet's Musik in der Comédie Française einen ungeheuren Erfolg erzielte[3]). Zwar wird von Grimm (XI, S. 142) als *on dit* erzählt, die Schauspieler hätten vorher bei Rousseau um die Erlaubnis gebeten, das Stück aufführen zu dürfen, worauf er erwiderte, er erlaube es nicht, werde sie aber in ihrem Vorhaben nicht hindern, — jedenfalls ein ganz merkwürdiger Bescheid. Glaubwürdiger klingt die Darstellung, die La Harpe (I, S. 283) giebt. Danach war Rousseau ärgerlich, daß Larive namens der Schauspieler erst, als das Stück bereits angekündigt war, um die Erlaubnis bat.

«C'est s'y prendre un peu tard et Rousseau n'avait pas besoin de ce juste sujet de plainte pour recevoir mal l'envoyé de la comédie. Il lui a parlé à travers la porte qu'il n'a pas voulu ouvrir; il n'a ni accordé ni refusé la permission qu'on demandait:

---

1) *Annuaire nécrologique, rédigé par A. Mahul; 2me année, Paris* 1822, S. 123.

2) Mit Recht wundert sich Combarieu (a. a. O., S. 202), daß alle deutschen Lexika falsche Daten angeben. Dies Datum ist allein richtig, wie aus den erhaltenen Berichten und (nach Combarieu) aus den noch vorhandenen Akten der Comédie-Française hervorgeht.

3) Auch die späteren Aufführungen erfreuten sich großen Beifalls. So heißt es unterm 5. November bei Bachaumont (*Mémoires secrets, Londres* 1777 VIII, S. 273): *Pygmalion prend avec fureur et la singularité du spectacle est un puissant aiguillon pour le public.* Höchst interessant sind die Zahlen, die Combarieu (S. 217, 219) aus den Kassenrapports anführt: die gewöhnliche Tageseinnahme betrug etwa 500 livres; dagegen erzielte *Pygmalion* bei der Erstaufführung 2491 livres, also beinahe fünfmal soviel. Im Laufe des November gab man das Stück einen Tag um den anderen und die Einnahme stieg bei der 9. Vorstellung auf 2752, bei der 20. auf 2886 livres.

«*Faites comme il vous plaira, a-t-il dit, au surplus il y a une sottise dans l'ouvrage; je ne la corrigerai pas*[1]).»

Bei der Erstaufführung spielte Larive (eigentlich Jean Mauduit) den Pygmalion, M[lle]. Raucourt, eine schöne, aber wegen ihres Lebenswandels berüchtigte Schauspielerin, die Galathee, beide mit großem Erfolg. Wir besitzen mehrere Berichte darüber[2]), die alle übereinstimmend Larive das höchste Lob spenden, während Grimm und La Harpe das Spiel der Raucourt steif finden. Über die Dichtung gehen die Urteile ziemlich weit auseinander. Grimm, obwohl ein Feind Rousseau's stimmt einen wahren Lobeshymnus an und bekämpft alle Vorwürfe, die man ihr machte. «*Ce que j'ai cru voir dans cette scène originale et sublime c'est le tableau pathétique des transports, de l'enthousiasme, du délire qui peut exciter dans une âme sensible et passionnée l'amour des arts et de la beauté,*» heißt es an einer Stelle. Ihm schließt sich Bachaumont an[3]):

«*Pygmalion est une seule scène en prose très accentuée: c'est un monologue très chaud, où cet artiste fameux développe la vivacité de ses sentiments pour la statue. La scène a fait la plus grande sensation: on peut la regarder comme un petit chef-d'œuvre dont il faudrait cependant supprimer quelques idées trop abstraites, quelques expressions sentant trop l'école et le dialecticien.*»

Dagegen tadelt La Harpe dieses »bizarre« Werk «*qui n'est qu'un long monologue plein de déclamations et de métaphysique et dont le sujet est un délire continuel qui finit par un miracle.*» Ähnlich spricht sich der Referent der *Correspondance littéraire secrète* (Nr. 46, 11. November 1775) aus:

«*L'ouvrage est très peu de chose, puisqu'il n'y a qu'une scène entre Pygmalion et sa statue; les beautés qui se trouvent dans ce morceau sont d'un recherché qui vise au métaphysique. Toutes ces petites nuances se perdent au théâtre; l'auteur est dans cette bagatelle plus philosophe que dramatique; il a suivi en homme de génie la gradation des développements, mais encore une fois cette succession d'idées métaphysiques peut plaire à la lecture et il faut au théâtre des traits plus marqués; il faut remuer et parler fortement au cœur ou à l'esprit.*»

Zur Musik verhalten sich dagegen alle vier mir vorliegenden Berichte einstimmig ablehnend. Grimm schreibt:

«*La musique qui accompagne la scène de Pygmalion a paru agréable, mais elle est*

---

1) Eine dritte ähnliche, noch wahrscheinlichere Version teilt Combarieu (S. 216) leider ohne Quellenangabe mit. Rousseau sagte: «*Je n'assisterai pas à la représentation que je désapprouve; mais je ne m'y opposerai point, si elle a lieu.*» Nachträglich finde ich in Petitain's Rousseau-Ausgabe (Tome I, Appendice. Paris, Lefèvre, 1819) einen von Larive dem Herausgeber übersandten detaillierten Bericht ähnlichen Inhalts.

2) Combarieu kennt noch zwei mehr als ich: *Les costumes des grands théâtres de Paris, tome II no. XXVIII* und Julien Louis Geoffroy, *Cours de Littérature dramatique, tome III, Paris 1825* (dies ist die zweite Auflage), S. 323.

3) A. a. O., S. 267.

loin de ce qu'elle pourrait être. Il est peu de sujets, ce me semble, plus dignes d'exercer les talents d'un grand compositeur. Il faudrait cependant que cette musique ne fût point trop forte pour ne pas couvrir les paroles; il faudrait qu'elle fût plus chantante, plus expressive qu'harmonieuse et savante; il faudrait enfin que le musicien sût sacrifier adroitement les ressources ordinaires de l'art à la marche du poëme et à l'effet théâtral. La musique qu'on a exécutée à Paris est d'un amateur, de M. Coignet, négociant de Lyon, à l'exception pourtant de deux ou trois petits airs que sont de Jean-Jacques.»

La Harpe meint:

«*La musique que l'on entend dans les intervalles du récit est d'un particulier de Lyon, elle est médiocre; mais, quand elle eût été meilleure, on l'eût à peine écoutée. Rien n'est plus mal imaginé que de vouloir répéter avec des instruments ce que la déclamation vient d'exprimer: la répétition sera toujours faible. L'harmonie ne peut accompagner que le chant; ils s'entr' aident l'un l'autre en exprimant les différentes expressions d'un objet; mais personne ne se soucie d'entendre des instruments quand un acteur vient de parler: c'est placer un effet vague et éloigné après un effet sûr et immédiat*[1].»

Diese feinsinnigen Ausführungen treffen den Nagel auf den Kopf. Von einem direkten Mißverhältnis zwischen Dichtung und Musik spricht Bachaumont:

«*C'est un morceau de quelques minutes de lecture seulement: mais au moyen de la musique qui y est jointe, de l'ouverture et des accompagnements, remplissant les silences et les repos de ce solilogue, il dure une petite demi-heure. Par une bizarrerie bien digne de l'auteur, il n'a point fait toute la musique de ce petit drame: la seule ouverture est de lui;*[2] *le reste des symphonies est d'un M. Coignet, négociant de Lyon et amateur. Il est dommage que l'énergie de celle-ci ne répond pas à celle du dialogue, à la situation violante de Pygmalion.*»

Ähnlich heißt es in der *Correspondance littéraire secrète*:

«*Il y avait de la musique jointe à la prose de la scène, c'est-à-dire que lorsque l'acteur finissait son couplet, la musique achevait en quelque sorte ce que l'expression avait énoncé; je crois que c'est ainsi que les anciens*[3] *représentaient ces drames immortels, admirés de nos jours. Cette musique est bien inférieure à la prose de M. Rousseau; elle est l'ouvrage d'un Lyonnais; il n'y a que deux morceaux lyriques qui appartiennent à l'auteur de la pièce.*»

Coignet hatte es also durchgesetzt, daß er allgemein als Autor der Musik genannt wurde — mit welchem Erfolge bei der Kritik, zeigen die mitgeteilten Berichte.

Wir besprachen bereits, wie eigentümlich sich Rousseau gegenüber den Schauspielern, die bei ihm anfragten, verhielt. Noch merkwürdiger

---

1) Ein ganz ähnliches Urteil fällte Herder über Benda's Komposition des *Pygmalion*, bei der allerdings von Rousseau's Absicht unendlich wenig verwirklicht ist und die in Benda's eigener Technik, wie er sie in *Ariadne auf Naxos* und *Medea* erzielt, ihren Ursprung hat. Vgl. Herder's *Adrastea* (Hempel XIV, S. 484f.) und K. A. Böttiger, *Litterarische Zustände* (1838, I, S. 126), wo eine mündliche Äußerung Herder's citiert ist.

2) Auch von dieser nur der Mittelsatz, dagegen noch das erste nachfolgende Andante.

3) Wieder jener Hinweis auf das antike Drama.

ist jedoch in diesem Zusammenhang eine Äußerung Rousseau's, die er später in dem Dialog «*Rousseau jugé de Jean-Jacques*» seinem *alter ego* in den Mund legt (IX, S. 307): «*On vient de mettre à Paris Pygmalion, malgré lui, sur la scène, tout exprès pour exciter ce risible scandale qui n'a fait rire personne et dont nul n'a senti la comique absurdité.*» Was das heißen soll, ist wieder durchaus unklar. Jansen bezieht den Ausspruch auf Coignet's Musik, ob mit Recht oder Unrecht ist nicht zu entscheiden. Wäre es so, so wäre dies jedenfalls die weitgehendste Verurteilung Coignet's, dessen Musik ja mit den authentischen zu Wien gedruckten musikalischen Anweisungen in Widerspruch steht. Allein Rousseau hätte sich in diesem Falle wohl etwas deutlicher ausgedrückt. Nahe liegt auch die Vermutung, daß sich die Verurteilung auf die Aufführung selbst bezieht, und hier gab es allerdings einen Punkt, den Rousseau schon mit gutem Grund als komische Absurdität bezeichnen konnte. Galathee erschien nämlich — horribile dictu — im Reifrock. La Harpe (S. 281) berichtet: «*Le bon goût devait lui* (Mlle. Raucourt) *conseiller de ne pas jouer la statue en panier; un panier n'est pas antique.*» Man braucht sich nun nur den Verlauf der Handlung vorzustellen, um zu begreifen, wie ungemein lächerlich sich die Statue im Reifrock, an der Pygmalion meißelt, ausnehmen muß. Daß jedoch Leute wie Grimm das nicht bemerkten, spräche für die Richtigkeit von Rousseau's Ausspruch.

Coignet's Musik existiert in zwei gestochenen Ausgaben, die nur dem Titel nach verschieden sind und beide je sieben Orchesterstimmen[1]) in Quart enthalten. Ich kann im ganzen drei Exemplare, zwei der ersten und eine der zweiten Ausgabe, nachweisen[2]). Die eine Ausgabe ist sicher älter als die andere, da auf ihr noch ein Lyoner Verleger mit angegeben ist. Ihr Titel lautet: «*Pigmalion de* Mr. Rousseau. *Monologue mis en musique par Mr. Coignet, gravé par Madame Oger. Prix 6 Livres. Se vend à Lyon chez Castaud libraire et à Paris chez Mr. Danvin, receveur des dilees* (*diligences*), *port St. Paul. Aux adresses ordinaires de musique.*» Von dieser Ausgabe hat zuerst Castil-Blaze[3]) den Titel — allerdings sehr ungenau — wiedergegeben, ohne indessen auf die Musik selbst einzugehen. Die erste ausführliche Notiz hierüber verdanken wir dem bekannten belgischen Musikforscher Edmond Vanderstraeten (gest. 1895), der in einem Artikel der «*Nouvelle plume de Bruges*» vom 24. Nov. 1872 Mitteilungen über ein in seinen Besitz gelangtes Exemplar

---

1) Die Ausgabe Petitains weist im 5. Bande die Angabe auf, Coignets Musik sei in Partitur und Stimmen gedruckt worden, jedoch entbehrt diese Behauptung jeglichen Beweises.

2) Über zwei in Paris befindliche Kopien in Manuskript schreibt Combarieu a. a. O., S. 213.

3) A. a. O., S. 424.

machte[1]). Er fand nämlich, wie er erzählt, eines Tages bei einem Händler die Orchesterstimmen des Werkes, erwarb sie für seine Bibliothek und fühlte das Bedürfnis, sich über die Geschichte des «Pygmalion» näher zu informieren. Seine historischen Angaben beruhen jedoch durchgängig auf Castil-Blaze, der seinerseits wieder aus Coignet's Bericht schöpfte. Auch Vanderstraeten findet gleich jenen Pariser Kritikern die Musik schlecht, übersieht aber dabei, daß sich doch ein paar ganz charakteristische Stücke darunter befinden. «*En parcourant ces parties,*» urteilt er, «*il est difficile de comprendre, comment une composition aussi faible sous tous les rapports ait pu se soutenir pendant si longtemps à l'un des premiers théâtres de Paris.*« Seine Vermutung, es möchten ursprünglich mehr als sieben Stimmen gewesen sein, hat sich nicht bestätigt. Ein zweites Exemplar derselben Ausgabe besitzt die Bibliothek des Fürsten von Monaco aus dem Nachlasse Coignet's.

Sodann existiert noch eine zweite, sicher nach Coignet's Übersiedelung nach Paris erschienene Ausgabe, von der jedoch nur ein einziges Exemplar nachzuweisen ist und zwar in der kgl. Bibliothek zu Berlin. Aus wessen Besitz es stammt, ist leider nicht festzustellen. Der Titel lautet: *Pigmalion de Mr. Rousseau. Monologue mis en musique par Mr. Coignet. Prix 6 fr. A Paris chez Mr. Lobry, Rue de Roule à la clef d'or Nr. 34.* (in Quart[2]). Ich habe nun die Stimmen in Partitur gebracht und gebe danach eine Besprechung der Musik.

Die Partitur besteht aus 26 numerierten, mehr oder minder umfangreichen Musikstücken, zu denen noch die Ouvertüre hinzutritt. Die Ouvertüre zeigt italienischen Stil und besteht demgemäß aus drei Teilen[3]): einem *Allegro assai* (*D-dur alla breve*), einem *Andantino* (*d-moll* $^3/_8$) und einem *Presto* (*D-dur* $^3/_8$). *Allegro* und *Presto* stammen von Coignet, das *Andantino* trägt die Bezeichnung: *Cet Andantino est de Mr. Rousseau.* Ist schon bei den meisten Ouvertüren in italienischem Stil jener Zeit ein auffallendes Mißverhältnis des musikalischen Wertes der beiden raschen Sätze zu dem langsamen zu konstatieren, so fällt diese Thatsache hier

1) Die betreffende Zeitung war in keiner Bibliothek aufzutreiben, auch nicht in der Brüsseler kgl. Bibl. Eine Kopie des Artikels verdanke ich Frau Vanderstraeten, die überhaupt in der liebenswürdigsten und uneigennützigsten Weise meine Nachforschungen zu unterstützen bemüht war. So verdanke ich genannter Dame auch eine genaue Kopie der einst im Besitze ihres Mannes gewesenen Stimmen.

2) Becker reproduziert die Titel beider Ausgaben, scheint sie aber nicht gesehen zu haben, da er seine sonstigen Angaben über das Werk zum Teil wörtlich aus Vanderstraeten's Artikel schöpfte. Er giebt das Format des Berliner Exemplars ungenau an (nämlich Querfolio statt Quart). Jansen hat die Angabe wörtlich übernommen, und so hat sie seitdem die Reise durch die Litteratur angetreten bis zu Combarieu.

3) Jansen (a. a. O., S. 314) läßt die Ouvertüre nur aus einem Satze bestehen und zählt den zweiten und dritten Teil als selbständige Musikstücke auf (!).

noch in weit höherem Maße auf. Beide *D-dur*-Stücke sind voll nichtssagender Phrasenhaftigkeit, das *Andantino* dagegen von höchstem Bezug auf Pygmalions Seelenzustand. Über Coignet's Ouvertüre ist weiter nichts zu berichten, als daß sie für Oboe, 2 Hörner, Fagott und Streicher gesetzt und technisch nicht ungewandt geschrieben ist: ein kleines Oboen-Solo im Anfang des ersten Satzes als Contrapunkt zu den Streichern, die das nichtssagende Hauptthema bringen, macht sich ganz hübsch [1]). Dagegen fällt die Einfachheit des Rousseau'schen *Andantino*, das lediglich zweistimmigen Satz (wozu allerdings das Cembalo mit dem ausgesetzten Continuo kam) aufweist, umsomehr auf. Die zweite Violine geht mit der ersten meist unisono oder höchstens in Terzen und Sexten. Bratschen und Bässe gehen, wie üblich, durchweg in Oktaven (Notenbeispiel Nr. 3) [2]).

Man sehe sich dieses nur 42 Takte umfaßende kleine Tonstück an: wie einfach sind die Mittel und wie wohlgetroffen ist der Ausdruck bei genauester und doch ungezwungener Wahrung der Form. Harmonisch könnte es kaum schlichter gehalten sein, und doch ist der Baß nicht steif geraten. Aller Ausdruck ist in die Melodie gelegt. Bekanntlich hat Rousseau stets die Melodie der Harmonie gegenüber als das höhere, ja, geradezu als das einzig berechtigte Ausdrucksmittel der Musik hingestellt, und von ihm stammt, wohl hervorgegangen aus seiner Vorliebe für italienische Musik und Volkslied, das Schlagwort «*Unité de mélodie*», Einheit der Melodie, nicht künstliche kontrapunktische Verwebung mehrerer melodischer Linien.

«*Si la musique ne peint que par la mélodie et tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne se chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative et ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bientôt les oreilles et laisse toujours le cœur froid*» [3]).

Daß in diesen Worten eine tiefe Einsicht steckt, wenn Rousseau selbst immerhin sein Princip auch übertrieb, dafür liefern sogar noch in unseren Tagen die Auswüchse der Wagner-Schule den Beweis, während der Meister dagegen selbst wiederholt erklärte, ohne Melodie sei Musik undenkbar [4]), und in allen seinen Werken trotz der kühnsten Polyphonie stets einen einheitlichen melodischen Ductus (»Melos«) wahrte.

Wie Rousseau seinerseits sich diesen Ausdruck allein durch die Melodie dachte, davon giebt dieses *Andante* ein schönes Beispiel. Hätte Coignet

1) In der Factur könnte man an die kleinen Ouvertüren erinnern, wie sie in Nachahmung der Buffonisten die französischen Singspiel-Komponisten (zuerst der Italiener Duni, dann Monsigny und Philidor) schrieben.

2) Die zahlreichen Stichfehler und die Inkorrektheiten der Bindebögen und dynamischen Zeichen, die die einzelnen Stimmen im Vergleiche miteinander aufweisen, sind in den hier gegebenen Notenbeispielen richtig gestellt.

3) *Dictionnaire*, Artikel *mélodie*.

4) Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. VII. S. 125 etc.

nicht die Güte gehabt, Rousseau ausdrücklich als Komponisten zu nennen, man hätte trotzdem sofort den richtigen Schluß gezogen, so sehr verrät die Melodie Rousseau's Eigenart.

Schon die sorgsame Bezeichnung in Phrasierung und Dynamik ist im höchsten Grade charakteristisch für die Kompositionen des Genfer Philosophen. Diese merkwürdigen Accente und *Rinforzandi*, diese wechselnden *piano* und *poco forte*, diese Sechzehntelpausen zu Anfang der Takte reden eine deutliche Sprache: schmerzliche Klage und dazwischen das Stöhnen, Seufzen und Schluchzen eines tief verwundeten Herzens. Nun folgt *Andante* Nr. 1, darauf *Andante* Nr. 2 und dann erst spricht, wie Coignet's Partitur angiebt, Pygmalion die Worte: «*Il n'y a point là*» bis «*je ne ferais jamais de tout cela*» [1]). Da diese beiden Stücke [2]) zwischen der Ouvertüre und den ersten Worten Pygmalions liegen, so ist es ganz unzweifelhaft, daß sie die diesen vorangehende Pantomime begleiten sollen. Die Dichtung verzeichnet:

«*Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste: puis se levant tout à coup il prend sur la table les outils de son art, va donner, par intervalles, quelques coups de ciseau sur quelqu'une de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.*»

Coignet spricht selbst in seinem Briefe davon, daß das zweite *Andante* Rousseau's die Arbeit Pygmalions charakterisiere und nennt es später in seinem Bericht «*la ritournelle des coups de marteau*». In der That, das kleine Tonstück malt recht charakteristisch, soweit man es mit Streichquartett vermag, die Arbeit an den Statuen [3]); man übersehe nicht Takt 10 und 11 (von rückwärts), die merkwürdige, fast Beethoven'sche Bezeichnung von *forte* auf dem schlechten und *piano* auf dem guten Taktteil. Aber noch mehr, es ist ganz deutlich erkennbar, daß die letzten 6 Takte, die das »Hammerschlagmotiv« nicht mehr enthalten, auf den letzten Teil der Pantomime (*«se recule et regarde d'un air mécontent et découragé»*) sich beziehen, und auch das *smorzando* des vorletzten Taktes ist nur so zu verstehen. Das Stück ist also zu betrachten als Versuch einer Lösung des Problems, einen äußeren Vorgang nach einem »Programm« musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Um so interessanter aber ist dieser Versuch, als das Programm hier, wenn auch in der scenischen Angabe der Dichtung voraus schriftlich fixiert, bei der Aufführung nicht ein totes,

---

1) In den gedruckten Stimmen stehen an dieser Stelle nur die hervorgehobenen Worte als Stichworte zu Beginn des 3. Tonstückes, und dieser Gebrauch ist durchweg festgehalten. Daß jedoch Pygmalion nicht früher als nach Schluß des 2. Andante zu reden beginnt, geht aus der Natur der Stücke selbst hervor.

2) Siehe Notenbeispiel 4 u. 5.

3) Vgl. Graun's Motiv (Notenbeisp. 1). Nach der Wiener Ausgabe soll übrigens nur die Stimmung Pygmalions durch die Musik an dieser Stelle ausgesprochen werden, was für die später zu besprechende zweite Komposition von Wichtigkeit ist.

auf Papier aufgezeichnetes bleibt, sondern durch lebensvolle Geberdensprache dem Hörer unmittelbar zu Bewußtsein gebracht wird.

Daß Rousseau's *Andante* also den zweiten Teil der Pantomime zu Anfang des Stückes begleitet, ist somit ganz offensichtlich; man fühlt sich versucht, nun den ersten Teil (*«Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste»*) auf das Andante Nr. 1 anzuwenden. Auf die ersten 13 Takte würde diese Charakteristik auch wohl stimmen; von Takt 14 an ließe sich das Programm *«puis se levant tout à coup il prend les outils»* anwenden. Das *Andante* ist sicher nicht von Rousseau, sondern von Coignet: dies thut der Vergleich mit den beiden Rousseau'schen Andanti überzeugend dar; allein gewisse Anweisungen Rousseau's scheint der Lyoneser doch dafür benutzt zu haben. Das Stück schließt sich unmittelbar an das nächstfolgende von Rousseau an; zwei Takte Fermatpausen liegen nur dazwischen. Um so merkwürdiger ist der Schluß des *Andante* Nr. 1. Was soll denn hier dieser Quintsextakkord auf *a* im letzten Takte sagen? Es ist ganz rätselhaft, wie ein musikalisch denkender Mensch einen so völlig unsinnigen Akkord vor einem nachfolgenden *F-dur* Stück gebrauchen konnte. Wenn schon ein Septimenakkord als Abschluß gebraucht wurde, so hätte es doch logischerweise der Dominantseptimenakkord von *F* sein müssen; aber auf den Dominantseptimenakkord von *B*, mit einfacher Ignorierung der Septime, *F-dur* als Tonika folgen zu lassen, widerspricht den elementarsten Regeln der Harmonie. Dies ist jedoch nicht etwa die einzige Stelle der Art in der Partitur. Nein, Coignet war sichtlich bemüht, fast jedes Stück mit einem dissonierenden Akkord endigen zu lassen, der dann in der Folge keine Auflösung findet. Was das für einen Sinn haben soll, ist völlig unklar; wahrscheinlich hat Coignet eine hingeworfene Bemerkung Rousseau's mißverstanden. Sollte sich darauf vielleicht der citierte Ausspruch »lächerliche Absurdität« beziehen? Daß Rousseau ein derartiges Verfahren in der von Coignet ausgeführten Weise angeordnet oder gebilligt habe, ist unmöglich; keine seiner Kompositionen weist derartige Verstöße auf. Man beachte folgende Blütenlese aus Coignet's Partitur, wobei allerdings zu bemerken ist, daß zwischen den einzelnen Stücken gesprochen wird. Merkwürdig bleiben jedoch die häufigen Schlüsse mit dissonierenden Akkorden und Halbschlüssen[1]), sowie das sinnlose Herummodulieren in ganz kurzen Sätzen.

Nr. 3 beginnt mit *g-moll*, ist nur 8 Takte lang und schließt mit dem $\frac{6}{4}$-Akkord auf *g*. Das folgende Stück beginnt in *c-moll*. Nr. 5 beginnt in *e-moll*, schließt mit dem Dominantseptimenakkord; das folgende Stück beginnt in *a-moll*. Nr. 6 beginnt in

1) Ein ähnliches, aber künstlerisch berechtigtes Verfahren übte später Méhul in seinem *Ariodant*.

a-moll, könnte im 12. Takt mit Halbschluß endigen, moduliert aber nochmals und schließt im 14. Takt mit *H-dur*. Nächstes Stück beginnt in *c-moll*. Nr. 7 beginnt in *c-moll*, schließt mit dem Dominantseptimenakkord von *B*. Nächstes Stück beginnt in *A-dur*. Nr. 8 beginnt in *A-dur*, schließt mit Quintsextakkord auf *dis*. Nächstes Stück beginnt in *e-moll*, in diesem Falle ausnahmsweise eine logische Fortschreitung. Nr. 11 steht in *e-moll*. Nr. 12 beginnt mit Sextakkord auf *g*, schließt im nächsten Takt mit *fis, eis e* (fehlt die Terz! !). Nr. 13 beginnt nun mit *G-dur*, schließt mit Halbschluß. Nr. 14 beginnt in *c-moll* 7. Stufe (*h-d-f*), schließt nach 3 Takten mit Dominantseptakkord auf *b*. Nr. 15 beginnt dann in *c-moll*, schließt nach 4 Takten mit Halbschluß, worauf Nr. 16 in *F-dur* beginnt und mit Halbschluß ebenfalls endigt. Nr. 17 beginnt in *c-moll*, schließt mit dem *H-dur*-Akkord (in *e-moll*). Nr. 18 beginnt *es-moll* und schließt nach mit 4 Takten mit Sekundakkord auf *es* etc. etc.

In dieser Weise geht es weiter; das Unerhörteste bietet jedoch der letzte als Nr. 26 bezeichnete Satz der Partitur. Nachdem er 14 Takte lang in banalster Weise Tonika, Subdominante und Dominante gebracht, moduliert er plötzlich noch einmal chromatisch (vgl. Notenbeispiel Nr. 6). Hiermit hat die Partitur ihr Ende erreicht, und damit man ja nicht kopfschüttelnd zweifele, hat Coignet noch besonders das Wort *Fine* nach dem Septimenakkord hingesetzt. Der Gang der Modulation ist an und für sich nicht so übel; im Zusammenhang ist er jedoch völlig sinnlos. Der Satz ist überdies sehr schlecht und verrät den Dilettanten. Und nun der merkwürdige Schluß: eine ganze Partitur, die mit einem unaufgelösten, dissonierenden Akkord schließt, der dazu noch der vorgezeichneten Tonart fremd ist. Was soll man dazu sagen? Daß dies Verfahren absichtlich stattfand, geht aus der von mir vorgeführten Zusammenstellung, die ich noch weiter hätte ausdehnen können, deutlich hervor.

Unter sämtlichen 26 numerierten Stücken schließt nur das eine, das Rousseau verfaßt hat, mit dem Dreiklang der Tonika. Außerdem käme noch das merkwürdige *Andante* Nr. 4 (beginnt in *c-moll*, schließt in *C-dur*) in Betracht, allein gerade dieses halte ich aus anderen Gründen, die ich noch darlegen werde, für Rousseau's Werk. Alle übrigen schließen bestenfalls mit Halbschluß, meist aber mit Septakkorden. — Sollte man geneigt sein, eine ästhetische Rechtfertigung dieses Verfahrens aufzusuchen, so könnte man höchstens sagen, Coignet habe kein Stück zu tonal befriedigendem Abschluß kommen lassen wollen, um auf diese Weise auf das gesprochene Wort als »Auflösung« hinzuweisen. Ob dem so ist, lasse ich dahingestellt. Thatsache ist, daß die Musik, soweit sie von Coignet herrührt, in der Erfindung und in der Technik sehr schwach ist, selbst wenn man von der merkwürdigen Behandlung der Tonalität ganz absieht. Dagegen lohnt es sich doch, die Partitur in ihrem Verhältnis zur Dichtung weiter zu besprechen. Es fällt da nämlich auf — und zur Feststellung dessen bedarf es noch nicht einmal der Wiener Publikation, sondern jeder Textdruck zeigt dies —, daß Coignet's Musik von Nr. 3. ab meist gar nicht mehr dem Zwecke der Pygmalion-Musik

entspricht. Der Pygmalion-Text enthält nämlich, wie schon früher bemerkt, zwischen den einzelnen Absätzen der Dichtung sehr ausführliche pantomimische Bemerkungen[1]), und daß diese und zwar gerade diese und nur diese der Musik zum Untergrunde dienen sollten, geht aus Rousseau's citierten Äußerungen bereits sehr deutlich, aus den Wiener Publikationen aber mit unumstößlicher Gewißheit hervor.

Coignet jedoch unterbricht den Text mehrmals an Stellen, wo Musik durch die Dichtung gar nicht gefordert war, und — was das Merkwürdigste ist — die Partitur schließt gerade an einer Stelle der Dichtung, wo die Musik am allernotwendigsten wäre: die ersten Schritte Galathees, der Liebestaumel Pygmalions am Schluß der Dichtung, beide sind ohne musikalische Begleitung gelassen. Diese Thatsache, scheint mir, macht die Partitur am verdächtigsten. Daß sie im übrigen mit den Wiener Instruktionen nicht übereinstimmt, resultiert daraus: Die Wiener Instruktionen gehen eben von tiefstem Erfassen der Dichtung aus und daß Coignet von deren Eigenart nicht viel verstand, beweist seine Partitur zur Genüge[2]). Die wenigen Stellen, wo thatsächlich etwas geleistet ist, müssen notwendig auf Belehrungen Rousseau's zurückgeführt werden, da in der Partitur gleich daneben Stücke von größtmöglichster Nichtigkeit stehen. Über Nr. 1 und 2 wurde schon gesprochen. Nr. 3 unterbricht völlig sinnlos den Text nach drei Sätzen Pygmalions, ohne daß hier irgend eine pantomimische Aktion nötig wäre, mit neun Takten[3]). Da-

1) Bei der Besprechung von Coignet's Musik habe ich die Bemerkungen der gewöhnlichen Textdrucke zu Grunde gelegt, nicht die ausführlicheren des Wiener Druckes, mit denen die musikalischen Vorschriften korrespondieren. Jedoch mußte ich gelegentlich den Wiener Druck zum Vergleich heranziehen. In Coignet's gedruckten Stimmen fehlt jede scenische Angabe.

2) Ich kann mir nicht versagen, hier das Urteil Combarieu's (S. 213 f.) anzuführen, das im großen Ganzen treffend ist, am Schlusse aber einen gar merkwürdigen Satz enthält: *Je ne pousserai point l'amour de l'inédit ou du rare jusqu'à dire que ces petites compositions de Rousseau et de Coignet sont des chefs-d'œuvre; le style en est correct* (?), *mais paraît un peu pâle et maigre au lecteur moderne. Les hautbois et les cuivres n'ont qu'un rôle insignifiant; dans les parties pittoresques du programme, les effets descriptifs, obtenus d'ordinaire par des combinaisons de timbres, sont remplacés par des effets rythmiques; en outre, le violoncelle et les basses, comme ce fut souvant l'usage avant Beethoven servent, surtout à marquer les temps forts de la mesure; le second violon suit le premier violon comme son ombre, si bien que le quatuor à cordes, au lieu d'être une conversation à quatre personnages, n'est qu'une mélodie accompagnée. Cependant, malgré ces lacunes, peut-être même à cause d'elles, l'ensemble ne manque pas de saveur. . . . . Chez un grand nombre de compositeurs anciens, l'expression reste parfois en deçà de l'idée à exprimer, par pénurie de science et non par pénurie d'âme; mais ce qu'elle ne dit pas, elle le laisse transparaître aux yeux du lecteur qui sait lire. Là est toute la différence qui sépare une «romance du rustique Rousseau ou de Coignet d'une page de Berlioz ou de Liszt.»*

3) Georg Benda hat dann das häufige Unterbrechen des Textes, ein Verfahren

gegen bringt das *Andante* Nr. 4 (Notenbeispiel Nr. 7), das die zweite Pantomime: «*il jette avec dédain ses outils et se promène quelque temps en levant les bras croisés*» begleitet, den dargestellten Vorgang in einer Weise zum Ausdruck, wie sie in der ganzen Partitur, soweit sie von Coignet herrührt, beziehungsweise herrühren soll, nicht noch einmal zu finden ist. Ich glaube daher nicht fehl zu gehen, wenn ich es als Rousseau angehörig betrachte, zumal es auch neben Rousseau's Stücken eines der wenigen ist, die einen vernünftigen tonalen Abschluß besitzen. Sehr feinsinnig ist der Übergang von $^2/_4$ zu $^6/_8$ und von der Dominante von *g-moll* zum *Es-dur*-Akkord[1]). Das unbedeutende *Andante* Nr. 5 unterbricht wieder zwecklos den Text. Nr. 6 läßt sich ebenfalls nichts Gutes nachsagen. *Allegretto* Nr. 7 tritt bei der Stelle «*je survis mon talent*» ein; es enthält ein recht charakteristisches Motiv, das sich vielleicht auf die wenige Zeilen zuvor stehende Angabe: «*il se lève impétueusement*» bezieht (Notenbeispiel Nr. 8). Das unbedeutende achte Tonstück unterbricht den Text, dürfte sich jedoch auf die bald folgende vierte Pantomime beziehen, die vielleicht im Urtext eine andere Stellung einnahm, wenn nicht ein Irrtum Coignet's vorliegt.

Nr. 9 begleitet die fünfte Pantomime «*il va pour lever le voile et le laisse retomber comme effrayé*» (Notenbeispiel Nr. 9). Die vier Takte sind jedenfalls, mögen sie noch von Rousseau oder von Coignet herrühren, ungemein charakteristisch. Nr. 10 begleitet die Pantomime «*Il lève le voile en tremblant et se prosterne; on voit la statue etc.*» (Notenbeispiel Nr. 10). Takt 4 und 5 malen jedenfalls das Zittern. Ich teile hier nur den ersten Teil *(Andante* in *e-moll)* mit. Der zweite Teil *(E-dur, Largo)*, der sich anschließt, verwendet zum ersten Male seit der Ouvertüre wieder Hörner und deutet jedenfalls auf Galathees Anblick hin. Der Satz ist jedoch im Verhältnis zu seiner Länge zu unbedeutend, um ihn wiederzugeben. Nr. 11 begleitet die siebente Pantomime «*Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avançant lentement, il monte en hésitant les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher: enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.*» Was soll man zu dem neunten Takte sagen?[2]) Liest man in der Viola *cis* statt *h*, was am nächsten liegt, so stellen sich OktavenParallelen heraus. Das Tonstück entspricht dem Programm, die halben Noten illustrieren recht hübsch das Zögern. Möglicherweise rührt auch dieses Stück von

---

das er — allerdings in genialer Weise — für *Ariadne* und *Medea* neu erfunden hatte, auch im *Pygmalion* durchgeführt (1780).

1) Man glaube nicht etwa, daß Rousseau, der größtmögliche harmonische Einfachheit predigte, so etwas nicht geschrieben haben könne. Schon die Recitative im *Devin du village* zeichnen sich durch außergewöhnlich fein gewählte Harmonik aus, um von den letzten Werken Rousseau's nicht zu reden.

2) Siehe Notenbeispiel Nr. 11.

Rousseau her. Nr. 12 entspricht der achten Pantomime «*Il s'encourage et enfin présentant son ciseau, il en donne un coup et, saisi d'effroi, il le laisse tomber en poussant un grand cri.*» Im zweiten Takt[1]) deutet das *Forte* den Meißelschlag, die Fermate das entsetzensvolle Zurückweichen Pygmalions an. Sollte die zweite Violine die Fermate nicht auf *ais* statt auf *cis* halten? Nr. 13 begleitet die Bemerkung des Textes «*il la considère de nouveau*»; hier ist die Musik eigentlich überflüssig, da keine Pantomime vorliegt. Die Wiener Publikation schreibt infolgedessen auch keine Musik an dieser Stelle vor. Das Tonstück ist nichtssagend. Nr. 14 *(Largo con espressione)* steht an einer Stelle, wo der Text nur als Zwischenbemerkung «*tendrement*» einschaltet, ein Wort, das sich als Vortrags-Bezeichnung auf das Folgende bezieht. Die Wiener Publikation fügt hinzu «*après un instant de silence*», was die geforderte Musik erklärt. So mag es also in Rousseau's Absicht gelegen haben, hier drei Takte einzuschalten. Ebenso verhält es sich mit den vier Takten Nr. 15. «*Avec plus d'attendrissement encore*» verzeichnet der gewöhnliche Text, der Wiener dagegen «*il se tait un moment et reprend avec plus d'attendrissement encore*». Nr. 16 begleitet die nächstfolgende Pantomime «*il s'arrête longtemps, puis retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente etc.*» Das Tonstück ist dadurch bemerkenswert, daß Hörner hinzutreten und daß das Fagott unabhängig vom Baß geführt wird. Musikalisch und illustrativ ist es nichtssagend.

Nr. 17 füllt aus, «*longue pause dans un profond accablement*». Das Stück ist dafür wenig charakteristisch. Nr. 18 *(Allegro)*: Drei synkopierte Takte und eine Fermate sollen die Bezeichnung «*impétueusement*» zum Ausdruck bringen. Der Wiener Druck setzt ein «*se levant*» hinzu und verlangt keine Musik, obwohl doch schon ein Zwischenspiel angebracht wäre. Nr. 19. *(Moderato)* verwendet wieder Hörner. Der Wiener Druck verzeichnet die Pantomime «*Il cherche à se calmer, il ne le peut; il s'approche de la statue; il s'en éloigne et les yeux fixés sur elle, il dit moins vivement, mais toujours avec passion*». Die gewöhnlichen Drucke verzeichnen nur die letzten sechs Worte, während erst durch die Wiener Ausgabe Musik nötig gemacht wird. Die Musik ist sehr uncharakteristisch. Nr. 20 *(Adagio)*: Der gewöhnliche Text hat als Vortragsbezeichnung das Wort «*transports.*» Dieser Ausdruck bildet jedoch in der Wiener Ausgabe das erste Textwort des 14. Absatzes. Ihm voran geht folgende, in keiner sonstigen Ausgabe vorhandene pantomimische Angabe: *Il se tait un moment, mais il conserve dans son action le feu du sentiment qu'il vient d'exprimer: il s'appuye un instant sur sa table, il se relève avec impétuosité.* Hierauf hat das sehr unbedeutende Coignet'sche

1) Siehe Notenbeispiel Nr. 12.

Adagio, das übrigens merkwürdigerweise einige an Rousseau erinnernde dynamische Bezeichnungen aufweist, keinen Bezug.

Nr. 21 *(Andante moderato)*: «*Avec enthouisasme plus pathétique*» steht in den gewöhnlichen Texten, eine Bezeichnung die sich auf den Vortrag des folgenden Textes, nicht auf eine Pantomime bezieht. «*Son agitation devient extrême*» sagt die Wiener Ausgabe und verlangt ein »wenige Sekunden« dauerndes Zwischenspiel. Coignet giebt hier ein jedenfalls deplaciertes und sehr schwaches 17 Takte langes Andante. Nr. 22: *Il revient à lui par dégrès avec un mouvement d'assurance et de joie.* Die Wiener Instruktion verlangt «*une musique douce et agréable*». Coignet's Partitur enthält hier ein ganz reizendes kleines *Amoroso* überschriebenes Sätzchen, das so sehr den Rousseau'schen kleinen Hirtenstückchen und so wenig der Coignet'schen Musik ähnelt, daß ich kaum bezweifle, es sei Rousseau zuzuschreiben. (Notenbeispiel Nr. 13). Die Oboe geht hier mit der ersten Violine *unisono* und zwei Hörner geben ein etwas gesättigteres Kolorit. Nr. 23: «*Il la voit s'animer et se détourne saisi d'effroi et le cœur saisi de douleur*». Drei sehr mäßige Takte *(Andante)* sollen dies illustrieren. Nr. 24: «*Excès d'accablement*» verzeichnet der gewöhnliche Text, während die Wiener Publikation keine pantomimische Vorschrift an dieser Stelle einfügt. Drei unbedeutende Takte stehen hier. Nr. 25: «*Vive indignation*», zwei Takte, die dies zum Ausdruck bringen sollen. Nr. 26: »*Il se retourne et voit la statue se mouvoir*[1]) *et descendre elle-même les gradins. Il se jette à genoux, lève les mains et les yeux au ciel*». Hier steht jenes unsäglich klägliche *Andante con sordini*[2]) *(D-dur)*, das die Partitur beschließt; den modulatorisch merkwürdigen Schluß habe ich bereits reproduziert (siehe Notenbeispiel Nr. 6). Alle folgenden Pantomimen sind ohne Musik gelassen, während die Wiener Publikation, die gerade diese Stelle merkwürdigerweise ohne Musik läßt, in der Folge mit Recht noch vier Tonsätze beansprucht.

Überblicken wir nun noch einmal die Musik, wie sie in Coignet's gestochenen Stimmen überliefert ist, als Ganzes, so fällt sowohl rein musikalisch-technisch als auch ideell das Mißverhältnis auf, das zwischen den beiden Rousseau'schen *Andanti* sowie den Nummern 4, 9, 11 und 22 einerseits und den übrigen Stücken besteht. Auf der einen Seite innigstes Durchdringen der Dichtung und, soweit die Mittel reichen, adäquater musikalischer Ausdruck, auf der andern teils das ersichtliche, aber mißlungene Bestreben, etwas zum Ausdruck zu bringen, teils frisch-fröhlich-banales Musicieren ohne Rücksicht auf den Gehalt der Dichtung, wie im ersten und dritten Teil der Ouvertüre und dem Finale, wobei noch oft, wie in modu-

1) Man vergleiche Notenbeispiel Nr. 2, wo das Motiv Graun's, das diesen Vorgang illustrieren soll, reproduziert ist.

2) Der Gebrauch der Dämpfer dürfte auf Rousseau zurückzuführen sei (siehe später).

latorischer Hinsicht ausführlich nachgewiesen wurde, die kuriosesten Dinge mitunterlaufen. Von einer ganzen Reihe grober Schnitzer habe ich angenommen, es seien zufällige Versehen beim Stich.

Merkwürdigerweise hielt sich die Musik Coignet's fünf Jahre lang unbestritten in Paris und in der Provinz. Erst 1780 beauftragte Larive den Konzertmeister der Comédie française Antoine-Laurent Baudron (1743 bis 1834), den Komponisten eines Melodramas »Pyramus und Thisbe«, auch zum »Pygmalion« neue Musik zu schreiben. Er übernahm diese Aufgabe, wobei er jedoch die beiden von Coignet als Rousseau's Eigentum bezeichneten *Andanti* beibehielt[1]). Indessen zog das Publikum zuerst die gewohnte Musik vor und rief bei der ersten Aufführung «*La musique de Coignet!*», sodaß das Orchester (sicher unter Baudron's Leitung) sich wohl oder übel diesem Verlangen fügen mußte. Coignet, so wird erzählt, wohnte zufällig dieser Scene bei. Später indessen verdrängte Baudron's Musik völlig die Coignet's und hielt sich nach Petitain's Angabe zu Lebzeiten Baudron's bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts. Pierre Gaveaux (1761—1825), bekannt durch seine Oper *Léonore*[2]), Christian Kalkbrenner (1799, Société Philotechnique), H. Plantade (1822, Cercle des Arts), alle drei ohne nennenswerten Erfolg, versuchten sich in der Folge mit Neukompositionen von Rousseau's Werk. Mir ist keine dieser Kompositionen bekannt.

Ob Pygmalion mit Coignet's Musik in Deutschland aufgeführt wurde, ist zweifelhaft: ein Textbuch der Übersetzung des Freiherrn von Gemmingen, 1778 in Mannheim erschienen, ließe allerdings darauf schließen, da der Titel lautet: »*Pygmalion*, eine lyrische Handlung aus dem Französischen des Herrn J. J. Rousseau mit Begleitung der Musik des Herrn Coignet, übersetzt und mit Tänzen vermehrt für die Nationalbühne zu Mannheim«. Im Vorwort heißt es:

»Diese Geschichte hat Rousseau zum Gegenstand seiner lyrischen Handlung genommen, um den Versuch zu machen nach der Gewohnheit der alten Griechen die Deklamation durch Musik zu begleiten und zu erheben[3]). Der Beifall, den dieser Versuch in seinem Vaterland erhielt, rechtfertigt das Unternehmen, ihn auf unsere Nationalbühne zu übertragen«.

Ob dies thatsächlich geschah, ist ungewiß. Das Nationaltheater wurde

1) Vgl. Mahul (a. a. O.), Fétis (Artikel Baudron) und Castil-Blaze (a. a. O. S. 426) sowie *Oeuvres de Rousseau avec des notes par* Petitain (Paris 1839, V. Anmerkung zum Pygmalion.) Die Musik blieb Manuskript und dürfte verloren gegangen sein.

2) Frühere Behandlung des von Beethoven in *Fidelio* benutzten Stoffes.

3) Diese Stelle deutet auf Coignet's Brief, der einer Ausgabe des Textbuches, 1775 bei Veuve Duchesne erschienen, vorausgedruckt war, wie er auch schon dem Abdruck im *Mercure de France* voranging. Wahrscheinlich hat einer dieser Drucke dem Übersetzer als Vorlage gedient.

erst am 7. Oktober 1779 als solches eröffnet, obwohl schon seit 1777 in seinen Räumen Marchand und später Seyler spielte. Aus dem Jahre 1778 besitzen wir leider nur unvollständige Repertoir-Angaben, in denen jedoch Pygmalion nicht genannt ist[1]). Ebenso besitzt die Mannheimer Theater-Bibliothek, die alle übrigen Musikalien jener Zeit überliefert hat, nicht die Coignet'sche Musik. Es ist immerhin möglich, daß Gemmingen's Übersetzung nicht zur Aufführung kam. Thatsächlich zu Mannheim aufgeführt wurde Pygmalion erst später in Benda's Komposition mit Zugrundelegung einer anderen Übersetzung, und zwar zum ersten Male 1783. Auf eine Mannheimer Aufführung von Rousseau's Pygmalion mit Coignet's Musik ließe eine Äußerung Schubart's schließen, die er als Gefangener auf Hohenasperg (1777—1787) niederschrieb und die sich sicher nicht auf Benda's Komposition bezieht, da diese erst 1780 erschien und Benda's Werke von Schubart an anderer Stelle besprochen werden.

»Sein (Rousseau's) »Pygmalion« ist nach Text und Musik ein Meisterstück, nur fällt es sehr auf, daß er zu sehr Sklave von seinem eigenen nicht genugsam erwiesenen System ist. Daher wirkte das Stück in Frankreich und Deutschland nur auf kurze Zeit[2]).«

VI.

Wir stehen nach allem Vorangehenden noch immer vor der ungelösten Frage: Hat Rousseau den ursprünglichen Entschluß, selbst eine vollständige Musik zum Pygmalion zu schreiben, ausgeführt oder nicht? Wir sehen, um die Hauptpunkte noch einmal kurz zu rekapitulieren, daß Rousseau sich mit dem Problem der pantomimischen Musik als höchstem dramatischen Ausdrucksmittel bereits früh beschäftigte, und daß er dann ein derartiges Stück für M^me^ d'Epinay im Jahre 1757 komponierte. Einige Jahre später fällt die Entstehung der Dichtung des Pygmalion, die zur praktischen Lösung dieses Problems reichsten Anlaß bot, und bald darauf ereignete sich jene Episode mit Kirchberger, die auf alle Fälle beweist, daß Rousseau Musik zum Pygmalion bereits fertig im Kopfe trug. Wieder mehrere Jahre später will er den Pygmalion in Straßburg auf die Bühne bringen, wird jedoch durch äußere Umstände daran gehindert, und erst kurze Zeit darauf in Lyon kann er diese Absicht verwirklichen.

Hier beginnt nun eigentlich der mysteriöse Teil der Angelegenheit: die wichtigsten Ereignisse gehen vorüber, und Rousseau hüllt sich in Schweigen. Eine Thatsache aber steht über allen Zweifel erhaben: Rousseau hat in Lyon mit Coignet verkehrt und ihm ganz sicher die 2 *Andanti*, höchstwahrscheinlich aber noch mehrere kleine *ritournelles*

1) Siehe Dr. Friedr. Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Leipzig 1899. I.

2) C. F. D. Schubart, Gesammelte Schriften (Stuttgart 1839) V, 275.

übergeben, worauf Coignet für die Lyoner Aufführung den Rest komponierte. Im Januar des Jahres 1771 hat dann Coignet in jenem Briefe an den *Mercure de France* Rousseau gegenüber seine Autorrechte an der Pygmalion-Musik mit Ausnahme zweier *Andanti* zu wahren gesucht und in den nach seinem Tode erschienenen Memoiren deutlich Rousseau den Vorwurf gemacht, er habe sich widerrechtlich in der Pariser Gesellschaft als Autor der ganzen Musik feiern lassen.

Und in der That, Rousseau schien die Musik in gewisser Hinsicht wohl als sein geistiges Eigentum anzusehen. War er doch der Urheber der eigentümlichen Idee, Instrumentalmusik als pantomimisches Ausdrucksmittel zwischen deklamierte Rede einzuschieben, und hatte doch Coignet die Stücke, so schlecht sie auch zum Teil ausgefallen waren, sicher nach gewissen mündlich festgesetzten Direktionen ausgearbeitet. Aber Rousseau schwieg; kein Wort der Verteidigung kam über seine Lippen. Er hatte jedoch in derartigen Fällen, die sich im Laufe der Zeit gehäuft hatten, ein merkwürdiges Verteidigungsmittel: er schrieb eine Musik, die besser war als diejenige, die er gestohlen haben sollte. Wer bessere Musik schreiben konnte, hatte es nicht nötig, schlechtere sich widerrechtlich anzueignen. So komponierte er zum Beispiel, um zu beweisen, daß er der Autor des *Devin du village* sei, 6 Arien völlig neu. So ließ er sich von vornehmen Herren und Damen Texte geben, die er in mehreren Fassungen komponierte. Ich kann auf alle diese Grillen, die man nur im Zusammenhang von Rousseau's eigentümlich reizbarem Seelenzustande in den letzten Jahren seines Lebens völlig begreift, nicht näher eingehen[1]). Allein ich glaube, daß Rousseau es im Falle Pygmalion nicht anders machte als im Fall des «Devin du village»: er komponierte eine Musik, die besser war als jene im Verein mit Coignet seinerzeit geschaffene, um zu beweisen, daß er es nicht nötig habe, sich fremde Musik anzueignen. Welcher Art eine Musik, wie er sie sich zum Pygmalion dachte, sein müßte, hatte er ausführlich in den zu Wien gedruckten Anweisungen niedergelegt, die sich, wie wir sahen, Aspelmayer direkt oder indirekt auf merkwürdige, nicht näher aufgeklärte Weise zu verschaffen gewußt. Daß Rousseau die Pariser Aufführung, die mit Coignet's Musik stattfand, mißbilligte und mit dem Namen »lächerliche Absurdität« belegte, wurde bereits bemerkt. Dagegen ist von höchster Wichtigkeit jene bereits wörtlich wiedergegebene Stelle aus den *Observations*, die 1774/75 verfaßt sind. Hier spricht Rousseau zum ersten und einzigen Male ausführlich vom Pygmalion, hier wird das dort gelöste Problem ausführlich erörtert und auf das Werk hingewiesen. Der Satz: «*La*

1) In seinen Dialogen «*Rousseau juge de Jean-Jacques*», namentlich im 2. derselben behandelt er selbst diese unerquicklichen Plagiat-Treibereien.

scène de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition qui n'a pas eu d'imitateur» läßt gar keinen Zweifel darüber, daß Rousseau hier von einer ihm angehörigen Musik zu Pygmalion spricht. Daß er Coignet's Musik, die mit den in den *Observations* und in der inzwischen zu Wien erfolgten Publikation gemachten Angaben absolut nicht übereinstimmt, nicht gemeint haben konnte, ist zweifellos. Thatsache ist also, daß Rousseau 1774/75 von einer von ihm in Übereinstimmung mit seiner bereits dargelegten Theorie verfaßten Musik zu Pygmalion sprach.

Nun finde ich allerdings im *Dictionnaire historique des musiciens* von Chourou und Fayolle (1810—1811) unter Rousseau's gestochenen Werken eine Pygmalion-Musik verzeichnet — allein, daß hier eine Verwechslung mit Coignet's Ausgabe vorliegt, scheint mir zweifellos. Ebenso beruht die Angabe von Fétis, der eine gedruckte Partitur zu Rousseau's Pygmalion unter den Werken Rousseau's aufführt, auf Irrtum; irgendwelche Beweise für die Existenz einer gedruckten Partitur konnte weder Fétis noch sonst jemand bis jetzt geben, sodaß Becker in der Vorrede zu seiner Neuausgabe des Wiener Druckes mit Recht sagen konnte: *Rousseau a-t-il composé la musique du Pygmalion? Cette question n'est pas encore élucidée*[1]). Ich bin nun in der Lage, im Folgenden diese Frage nicht nur erhellen, sondern so glaube ich, lösen zu können. Meine Studien in der Pygmalion-Angelegenheit sowohl als der Behandlung des deutschen Melodramas waren bereits sehr weit vorgeschritten, als ich in dem von Georg Thouret verfaßten Katalog der Musiksammlung der kgl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin unter der Signatur *M 4899* eine handschriftliche Partitur als «*Rousseau, Pygmalion, scène lyrique*» verzeichnet fand. An Ort und Stelle angestellte Untersuchungen ergaben Folgendes: Die Partitur besteht aus 24 unliniierten, dicken Folioblättern, in die der Text der Pygmalion-Dichtung, sowie er in den gewöhnlichen Drucken zu finden ist, nebst den dazwischenfallenden Musikstücken eingetragen ist. Pantomimische Angaben fehlen. Die Partitur ist vornehm in rotes Leder mit Golddruck gebunden und mit Goldschnitt versehen. Auf der Vorderseite wie auf dem Rücken steht der Titel *Pigmalion*. Schlägt man die Partitur auf, so findet man einen vom Buchbinder eingehefteten dünneren Bogen Schreibpapier, auf dem zu lesen ist:

Pigmalion
Scène lyrique
Par Jean J. Rousseau
Argument.

Pigmalion, fameux sculpteur, aime tellement une statue de Galathée qu'il avait

1) Jansen und Combarieu haben zur Klärung dieser Frage keine Beiträge geliefert.

faite, qu'il demanda aux Dieux que cette Statue fut animée. Il l'obtint, alors il épousa l'objet de son amour.

Es fragte sich zunächst, ob diese Partitur, die nur Rousseau's Namen trägt, etwa von dem großen Genfer selbst geschrieben sei: Diese Frage ist entschieden zu verneinen. Die Partitur ist von zwei Kopisten, von denen der eine die Musik, der andere den Text schrieb, hergestellt. Rousseau's Schrift hat, wie ein Vergleich zeigt, nicht die geringste Ähnlichkeit mit beiden; außerdem weisen eine Unmenge höchst alberner Schreibfehler in der musikalischen Partie (der Anfangsakkord *Es-dur* hat *f* im Baß!!) auf einen sehr ungeschickten Noten-Kopisten hin. Müssen wir so die Urheberschaft an der Herstellung der Partitur Rousseau absprechen, so sprechen hingegen eine ganze Anzahl von Gründen für Rousseau's geistige Autorschaft. Zunächst war hierbei festzustellen, welchem Jahre diese Partitur angehörte, eine Feststellung, die lediglich in der Beschaffenheit des Einbands und Papiers Stützpunkte fand. Daß die Partitur aus dem Besitze König Friedrich Wilhelms II. stammt, ist nach dem Fundort der Partitur, wie mir Herr Prof. Dr. Thouret, der Ordner der Sammlung, versicherte, zweifellos; auch würde die Art des Einbandes dafür sprechen. Der Einband stammt jedenfalls aus Deutschland und ist vom Hofbuchbinder des Königs angefertigt. Ein sehr genauer Anhaltspunkt dafür, in welchem Jahre die Partitur gebunden wurde, ergab sich aus einem Vergleich sämtlicher aus dem Besitz Friedrich Wilhelms II. vorhandener Partituren. Unter diesen fand ich ein Exemplar mit chinesischem Phantasie-Papier als Vorsetzblatt und einem vom Buchbinder ebenso wie beim Pygmalion vorgehefteten Schreibpapier-Bogen mit den Wasserzeichen »J. Honig & Zoonen« nebst einer Lilie. Genau dasselbe Wasserzeichen besitzt aber das der Pygmalion-Partitur vorgeheftete Blatt, ebenso wie das chinesische Phantasie-Papier von dem der Pygmalion-Partitur kaum verschieden ist. In der ganzen Sammlung jedoch befindet sich keine einzige Partitur, die ebenfalls genau dasselbe Wasserzeichen im Vorsetzblatte aufwiese. Jene zweite Partitur ist nun glücklicherweise auf Tag und Datum festzustellen. Es ist nämlich eine Cantatille «*Les vœux de Berlin*», Dichtung vom kgl. Hofschauspieler Blainville, Musik vom Hofkapellmeister Agricola, einem Schüler unseres großen Joh. Sebastian Bach. Und dieses Exemplar wurde anläßlich der Geburt des Prinzen Friedrich Wilhelm (später König Friedr. Wilhelm III.) den Eltern überreicht. Friedrich Wilhelm III. aber ist am 3. August 1770 geboren. Daß jedoch das mit dem bezeichneten Wasserzeichen versehene Papier um diese Zeit vorhanden war und nicht erst später eingefügt wurde, geht daraus hervor, daß Blainville Titel und Widmung eigenhändig auf dieses Papier schrieb.

So haben wir denn ein Datum gewonnen, das uns die mysteriösen Zu-

sammenhänge der Pygmalion-Angelegenheit noch merkwürdiger erscheinen läßt. Im Frühjahr eben jenes Jahres 1770 fand nämlich die erste Lyoner Aufführung des Werkes statt. Aber man könnte einwenden, die Gleichheit des vorgehefteten Papiers brauche nicht auf eine Identität des Jahres schließen zu lassen. Daß der betreffende Buchbinder derartiges Papier schon vorher und noch nach einigen Jahren verwendet haben dürfte, ist sehr wahrscheinlich, aber zwei Grenzen sind hier gesteckt. Daß die Partitur vor jenem August 1770 in den Besitz des Königs gekommen sein könnte, ist ganz unmöglich nach den Thatsachen, die wir im Verlauf der Untersuchung kennen gelernt haben; daß sie später als etwa 1778 (Rousseau's Todesjahr) nach Berlin kam, dagegen spricht der Umstand, daß eine Partitur zu Kaffka's »Antonius und Kleopatra«[1]), die nach Mitteilung des Herrn Custos Dr. Kopfermann ebenfalls aus dem Besitze Friedrich Wilhelms II. stammt, sehr ähnliches Vorsetzpapier, aber im vorgehefteten Bogen nur das abgekürzte Wasserzeichen: Lilie und Chiffre J. H. & Z. aufweist. Das Duodrama »Antonius und Kleopatra« wurde aber 1779 in Berlin aufgeführt, und daß der König die Partitur schon einige Zeit vorher vom Komponisten dediziert erhielt, darf als gewiß gelten. Um 1778 also hatte die Papierfabrik es nicht mehr für nötig erachtet, ihren Namen auszuschreiben; die Abkürzung genügte.

Es fragt sich nun, ob sich aus irgend welchen sonstigen Umständen die Entstehungszeit der Partitur oder der Zeitpunkt, zu welchem sie in des Königs Besitz gelangte, näher bestimmen ließe. Über den letzteren Punkt existieren leider keine Dokumente, — es müßte denn gerade durch einen Zufall gelegentlich ein solches in den nicht zugänglichen Archiven des kgl. Hauses gefunden werden. Über den Zeitpunkt der Entstehung der Partitur indessen lassen sich ziemlich sichere Schlüsse ziehen. Rousseau selbst hat kurz vor seinem Tode ein genaues Verzeichnis der Musikalien, die er seit 1. April 1772 geschrieben (kopiert oder komponiert) hatte, verfaßt[2]), und in diesem Verzeichnis findet sich keine Pygmalion-Musik. Dagegen giebt Rousseau selbst in der Vorbemerkung zu diesem Verzeichnis zu, daß er die Musikalien, die zwischen dem 1. September 1770 und dem 1. April 1772 geschrieben wurden, nicht aufnehmen konnte, da er darüber nicht Buch geführt hatte. Gerade aber in jene Zeit scheint die Entstehung der Berliner Partitur zu fallen, da, wie wir sahen, der Brief Coignet's, in dem er Rousseau gegenüber seine Autorrechte in Anspruch zu nehmen suchte, im Januar 1771 erschien, und Rousseau, der sich auf die angegebene Weise zu verteidigen pflegte, wohl sicher bald darauf die neue Partitur in Angriff nahm. Daß Rousseau sie in das

1) Kgl. Bibliothek Berlin.

2) Teilweise reproduziert (zum ersten Male) bei Jansen S. 474ff.

Verzeichnis der Kompositionen, die er kurz vor seinem Tode besaß, und die dann alle nach seinem Tode gedruckt wurden, nicht aufnahm, mag seinen guten Grund haben; sie war inzwischen wohl abhanden gekommen, wie ja bei Rousseau nach seinen eigenen Angaben in Paris, also um jene Zeit, fortwährend Musikalien spurlos verschwanden[1]). So mag denn auch diese Partitur abhanden gekommen sein, und irgend ein Agent der preußischen Gesandtschaft, oder sonst wer, der des Königs Vorliebe für französische Litteratur und Musik kannte, wird wohl eine Abschrift von der Originalpartitur für den König haben veranstalten lassen. Daß der Komponist dabei unbeteiligt war, beweisen schon die unzähligen groben Kopiefehler. Wie dem auch sei, das eine steht fest, daß gerade Rousseau um jene Zeit eine überschwengliche Verehrung in Berlin genoß[2]), und man also durch Übersendung der Partitur nach Berlin sich in Gunst setzen konnte.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Erörterungen auf die Musik selbst ein, so ist vor allem eine wichtige Thatsache zu konstatieren: Die Musik folgt fast bis in die kleinsten Details den zu Wien 1771 und 72 erschienenen Anweisungen. Hierin erblicke ich einen neuen Beweis ihrer Authentizität sowohl als der Richtigkeit der oben von mir bestimmten Festlegung der Entstehungszeit; man erinnere sich, daß die deutschen Aufführungen mit Aspelmayer's Musik im Februar 1772 stattfanden, daß jedoch allem Anschein nach französische Aufführungen zu Wien bereits 1771, wo der erste Druck veranstaltet wurde, stattgefunden hatten, also jedenfalls schon im Laufe des Jahres 1771 die Anweisungen sich in Wien befanden.

Man könnte nun nach allem, was ich vorgebracht habe, immer noch der Ansicht sein, daß die Partitur in Deutschland entstanden, ja wohl gar die verlorene Aspelmayer'sche oder Schweitzer'sche sei. Dem widersprechen folgende äußere und innere Gründe:

Da keine Notizen über andere in jener Epoche verfaßten Musiken zu Pygmalion als über die der beiden Komponisten aufzufinden waren, so könnte es sich nur um diese beiden handeln. Die Kompositions-Technik Aspelmayer's und Schweitzer's aber ist eine ganz andere[3]): es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß der Faktur nach die Musik von

---

1) *Oeuvres* IX, 136.

2) Siehe Ludwig Geiger, Berlin 1688—1840, Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt (Berlin 1893) I, S. 508 f., wo über den Rousseau-Kultus Näheres zu finden ist.

3) Ich habe Aspelmayer's *Es-dur*-Symphonie in der kgl. Hausbibliothek zu Berlin sowie die gedruckte *Alceste*-Partitur Schweitzer's verglichen. Die Alceste Schweitzer's ist das seiner Pygmalion-Musik zeitlich nächststehende Werk.

einem französischen Komponisten herrührt. Und daß dieser Komponist Rousseau selber ist, dafür giebt es drei Beweise:

1) Die Partitur enthält nur Rousseau's Namen. Wäre die Musik von einem anderen, so hätte man es hinzugesetzt.

2) Jeder andere französische Komponist jener Zeit hätte gleich Baudron bei einer Neukomposition aus Achtung vor Rousseau dessen beide Andanti aus der Coignet'schen Partitur übernommen. Daß Rousseau selbst diese beiden Stücke durch neue ersetzte, ist aus der schon erwähnten Manie zu erklären.

3) Die ganze Faktur hat die größte Ähnlichkeit mit der seiner aus den letzten Lebensjahren stammenden Werke, — und dies halte ich für den untrüglichsten Beweis, zu dem ich noch als Verstärkung hinzufügen möchte, daß wohl kaum ein anderer als der Dichter selbst im Stande gewesen wäre, eine Musik zu schaffen, die so in alle Tiefen der Dichtung eindringt, wie die vorliegende. Sehen wir etwas genauer zu. Rousseau selbst hat in dem schon öfter citierten zweiten Dialoge[1]) erklärt:

«J'ai examiné toute la musique qu'il a composée depuis son retour à Paris et qui ne laisse pas de faire un recueil considérable, et j'y ai trouvé une uniformité de style et de faire qui tomberait quelquefois dans la monotonie si elle n'était pas autorisée ou excusée par le grand rapport des paroles dont il a fait choix le plus souvent. Un connaisseur ne peut pas plus s'y tromper qu'on ne se trompe au faire des peintres . . . . . Toute cette musique a d'ailleurs une simplicité, j'oserais dire, une vérité que n'a parmi nous nulle autre musique moderne, elle n'a besoin ni des trilles ni de petites notes ni d'agréments ou de fleurtis d'aucune espèce, mais elle ne peut même rien supporter de tout cela. Toute son expression est dans les seules nuances du fort et du doux[2]), vrai caractère d'une bonne mélodie; cette mélodie y est toujours une et bien marquée, les accompagnements l'animent sans l'offusquer. On n'a pas besoin de crier sans cesse aux accompagnateurs: doux, plus doux.»

In der That, die Kompositionen aus Rousseau's letzter Periode zeigen alle jenes eigentümliche Streben nach melodischer Charakteristik, das wir bereits in den beiden *Andanti* ausgeprägt fanden, in noch höherem Maße. Man braucht nur einige Partiturseiten der *Six nouveaux airs*, des Fragment gebliebenen Schäferspiels *Daphnis et Chloë* oder der Liedersammlung, die unter dem Titel *Les consolations des misères de ma vie* posthum erschienen ist, durchzusehen, um Rousseau's obige Behauptung vollauf bestätigt zu finden. Die Vortrags-Bezeichnungen und namentlich die dynamischen Zeichen sind mit einer Feinheit des Empfindens ausgearbeitet, wie sie um diese Zeit wirklich einzig dasteht, und selbst bei Gluck, dessen Werke Rousseau ja in seinen letzten Lebensjahren so sehr verehrte, kaum ihres Gleichen findet. Genau dieselbe Art der Charakterisierung finden wir aber in der Berliner Partitur wieder; den

1) *Oeuvres* IX, 242.
2) *Doux = piano.*

für Rousseau so charakteristischen Wechsel von *piano* und *forte*, das Betonen des schlechten Taktteiles und ähnliche technische Besonderheiten sind auch der Musik zu Pygmalion eigen[1]). Daß im allgemeinen die Technik in harmonischer und instrumentaler Hinsicht gegenüber dem *Devin du village* ausserordentlich gesteigert ist, kann den Kenner der letzten Rousseau'schen Periode nicht überraschen. Für alle Besonderheiten der Instrumentation lassen sich Belege in den Werken der letzten Periode anführen. So verweise ich bezüglich des Gebrauchs von zwei Bratschen, der auffallen dürfte, nur auf *Daphnis und Chloë* (S. 33 f.) und besonders auf das merkwürdige *Larghetto* in diesem Singspiel (S. 55), wo 2 Bratschen und Baß in *A-moll* den Anfang des Tenorliedchens begleiten, während Oboen, Klarinette und Violinen erst später beim Übergang nach *A-dur* hinzutreten — ein außerordentlich feiner Zug. Aber ein weiterer Punkt ist noch viel wichtiger. Rousseau schreibt in seinem *Dictionnaire*[2]) Artikel *Sourdine* über den Gebrauch des Dämpfers:

«*La sourdine, en affaiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les musiciens français, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la sourdine et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer ne s'en servent point; mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les orchestres de l'Italie et c'est parce qu'on trouve souvent ce mot sordini dans les symphonies que j'en ai dû faire un article.*»

Rousseau kannte und schätzte also den eigentümlichen Effekt der Dämpfung, wußte aber, daß die französischen Musiker absolut nicht (*ne .... point*) dazu zu bewegen waren, ihn anzuwenden.[3]) Trotzdem scheute er sich nicht, in zwei Stücken aus seiner letzten Periode den Dämpfer ausdrücklich vorzuschreiben. In »Daphnis und Chloë« findet sich (S. 35) ein *Andante grazioso*, wo die Violinen und Bratschen mit Bogen und Dämpfer (*avec la sourdine et l'archet*), die Bässe aber *pizzicato* und ohne Dämpfer (*pincé sans sourdines*) die Singstimme zu begleiten haben, ein ganz entzückender, damals neuer Effekt. Eine ähnliche Gegenüberstellung findet sich in den *Nouveaux airs* (S. 31) bei einem reizenden Duo zwischen Colin und Colette. Daß der Gebrauch des Dämpfers in Frankreich noch nach Rousseau's Tode direkt unbeliebt gewesen ist,

---

1) Leider ist durch die unglaubliche Nachlässigkeit des Notenkopisten (z. B. Quintenparallelen, durch Unachtsamkeit beim Abschreiben veranlaßt, finden sich häufig, während die richtige Fassung ganz klar liegt) manche dynamische Bezeichnung in den einzelnen Stimmen verloren gegangen, doch läßt das Vorhandene glücklicherweise noch genügend erschließen.

2) *Oeuvres* VII, 281.

3) Vor Rousseau hat ihn in Frankreich meines Wissens nur der Italiener Lulli angewandt: vgl. im 2. Akt seiner »Armide« die Arie «Plus j'observe» sowie den Najadentanz (S. 91 der Partitur; auch reproduziert bei Gevaert, Neue Instrumentenlehre, deutsch von Riemann 1887, S. 39).

dafür mußte das kleine Duo den Beweis liefern: es wurde, wie der Herausgeber in der Vorrede zur gedruckten Partitur ausdrücklich konstatiert, in der Pariser Oper am 20. April 1779 bei der Erstaufführung trotz Rousseau's Vorschrift ohne Dämpfer (*sans sourdines à aucun*) und dazu noch von allen Instrumenten *fortissimo* gespielt!! Ich machte schon gelegentlich der Besprechung der Coignet'schen Partitur darauf aufmerksam, daß bei dem letzten Tonstück Dämpfer vorgeschrieben sind. Daß Rousseau diese Vorschrift veranlaßt haben dürfte, ist nach den jetzigen Darlegungen wohl klar. Umsomehr Beweiskraft für Rousseau's Autorschaft der Berliner Partitur hat nun der Umstand, daß sich in ihr unter den 24 Stücken nicht weniger als 7 (darunter die Ouverture) befinden, die die ausdrückliche Bezeichnung *con sordini* tragen: ein anderer französischer Musiker hätte etwas Derartiges um jene Zeit gar nicht gewagt. Die häufige Anwendung des Dämpfers aber hat hier ihren guten Grund. Die Begleitung soll sich ja — von Gefühls-Ausbrüchen abgesehen — nicht laut vordrängen, sondern diskret die Aktion begleiten. Gerade in dieser Hinsicht aber hatte Coignet nach dem Empfinden der Zeitgenossen gesündigt: *il faudrait que cette musique ne fût point trop forte pour ne pas couvrir les paroles*[1]). Grund genug für Rousseau in seiner eigenen Partitur durch möglichste Abdämpfung eine derartige Aufdringlichkeit der Instrumente zu verhüten.

Aber noch in anderer Hinsicht ist ein Vergleich der Coignet'schen Musik mit der Berliner Partitur höchst interessant. Ich besprach an geeigneter Stelle die Thatsache, daß die Tonstücke bei Coignet durchweg merkwürdig gesucht mit dissonierenden Akkorden schließen und daß zu diesem Zwecke oft in kleinen Stückchen noch einmal überflüssig moduliert wird, daß überdies eine Anzahl von Stücken mit dem Halbschluß endigen, kurz, daß das ersichtliche Bestreben herrscht, die Stücke tonal zu keinem ganz befriedigenden Abschluß kommen zu lassen. Ich suchte bereits den möglichen Grund dieses merkwürdigen Verfahrens und glaubte ihn in einem von Coignet mißdeuteten Fingerzeig Rousseau's zu sehen. Diese Auffassung bestätigt die Berliner Partitur: kein einziges Tonstück derselben weist derartig unsinnige Schlüsse wie die Coignet'schen auf. Aber unter den 24 Stücken der Partitur schließen 17 — also mehr als zwei Drittel — mit dem Halbschluß. Die Beweiskraft dieser Thatsache scheint mir groß zu sein. Daß das letzte Tonstück (Nr. 23), obgleich noch nachher gesprochen wird, vernunftgemäß mit Ganzschluß endigt, zeigt, wie wenig Rousseau mit dem so wild modulierenden Schlußstück Coignet's einverstanden gewesen sein muß. Zu erwähnen bleibt noch in tonaler Hinsicht, daß, während bei Coignet die Stücke in toll-

1) Grimm, a. a. O.

stem Tonarten-Wechsel sich folgten, in Rousseau's Partitur, trotzdem auch hier lange Deklamations-Strecken dazwischen fallen, der direkte Anschluß zweier Stücke an einander stets ohne Anstoß in tonaler Beziehung zu bewerkstelligen wäre. Daß die Berliner Partitur den innigsten Zusammenhang mit den zu Wien gedruckten Anweisungen hat, wurde bereits kurz erwähnt. In voller Deutlichkeit jedoch wird dieser Zusammenhang in der nachfolgenden Besprechung der Partitur zu Tage treten. Nach der scenischen Angabe befindet sich im Wiener Druck folgende Bemerkung:

L'Ouverture précède d'une demi-minute le lever du rideau. 1. Le premier morceau qui suit l'ouverture et s'y lie peint comme elle l'accablement, l'inquiétude, le chagrin et le découragement (durée 2 minutes[1]).

Sehen wir, wie die Musik dies befolgt. Das erste Tonstück (Notenbeisp. Nr. 14), *Andante Es-dur* $^3/_8$, ist ausdrücklich als Ouverture bezeichnet und entschieden für den angegebenen Gefühlsausdruck charakteristisch (Instrumentation: *Violini con sordini*, 2 Bratschen, Bässe, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner). Darauf folgt, und dies ist nicht unwesentlich, in der Partitur ausdrücklich die Vorschrift «*on lève le rideau*». Nun kommt *Andante* Nr. 1 (Notenbeisp. Nr. 15, *Violini senza sordini*), und dies Stück schließt sich (*s'y lie*) dadurch an die Ouvertüre an, daß diese mit dem Halbschluß endigt, jenes aber mit der Tonika neu beginnt. Während jedoch die Ouvertüre mehr dem Ausdruck von *accablement* und *découragement* entspricht, nimmt, so scheint mir, das *Andante* Nr. 1 direkten Bezug auf die Pantomime:

«*Pygmalion assis et accoudé rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste; puis se levant tout à coup, il prend sur sa table les outils de son art, va donner, par intervalles, quelques coups de ciseau sur quelqu'une de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.*»

Man vergleiche: die ersten sechs Takte tiefe Betrübnis, Niedergeschlagenheit, man hört gleichsam das Aufschluchzen.[2]) Im siebenten Takt springt Pygmalion auf, die Bewegung setzt sich fort im achten und neunten; im zehnten Takt hören wir deutlich die Hammerschläge, die sogar durch *forte* markiert sind, und am Schluß sinkt der Künstler mutlos und resigniert in sich zusammen. Namentlich der vorletzte Takt ist charakteristisch. Nun spricht Pygmalion zum ersten Male. Darauf heißt es weiter:

---

1) Ich lege auf die Angabe der Zeitdauer in diesem Zusammenhang kein besonderes Gewicht; sie sind hauptsächlich charakteristisch für Rousseau's peinliches Streben nach möglichster Prägnanz des Ausdrucks.

2) Vgl. das gleichfalls von Rousseau herrührende *d-moll-Andante* bei Coignet.

Nr. 2 (Notenbeispiel Nr. 16).

Une minute.

La musique exprime avec rapidité les premiers de ces mouvements, se ralentit par dégrès et finit par des tons sourds et jettés par intervalles.

Il jette avec dédain ses outils, s'agite, se promène, s'arrête, porte, malgré lui, ses regards vers le fond de son atelier, où le pavillon lui cache une statue, en détourne les yeux et tombe dans une réverie profonde.

In den ersten sechs synkopierten Takten ist *rapidité* unverkennbar ausgedrückt. In Takt 7—13 läßt die Bewegung nach (*se ralentit par dégrès*) und in den letzten sechs Takten finden wir *tons sourds jettés par intervalles*. Dies Stück beweist namentlich durch die charakteristischen, höchst eigentümlichen letzten Takte, daß nur Rousseau selbst sein Autor sein kann. Die Übereinstimmung mit dem gedruckten Progamm ist hier vollkommen.

Nr. 3 (Notenbeispiel Nr. 17).

No. 3: *Quelques mesures qui peignent une tendre mélancolie* (*une demi-minute*). *Pantomime*: *Il s'assied et contemple tout autour de lui.*

Der Ausdruck ist getroffen (*violini con sordini*).

Nr. 4 (Notenbeispiel Nr. 18)

Une demi-minute.

Le trouble et l'incertitude sont exprimés par quelques mesures coupées par des silences.

Il s'approche du pavillon, s'en éloigne va, vient et s'arrête quelquefois à la regarder en soupirant.

Hier ist der Zusammenhang wieder sehr deutlich. Höchst charakteristisch sind die Pausen. Dies eigenartige Seufzen der Melodie (*en soupirant*) findet eine Analogie in Nr. 1 der Berliner und dem Rousseauschen *d-moll-Andante* der Coignet'schen Partitur.

Nr. 5 (Notenbeispiel Nr. 19).

Zeitangabe fehlt.

Cette pantomime commence en silence: *un seul coup d'archet marque l'instant où le voile échappe des mains de Pygmalion.*

Il va pour lever le voile et (*5*) *le laisse retomber comme effrayé.*

Hier sollte augenscheinlich, wie aus dem Mangel einer Zeitbestimmung, der Stellung der Ziffer 5 und der Angabe hervorgeht, nur ein Akkordschlag stattfinden. Die vorliegende Partitur weicht hiervon sinnvoll ab und bezieht noch Pygmalion's Schreiten mit herein. Diese und bald folgende ähnliche, immer zweckmäßige Abweichungen von der Vorschrift scheinen mir darauf hinzuweisen, daß die Partitur nach den Anweisungen entstand.

Nr. 6 (Notenbeispiel Nr. 20).

Dix secondes.

Un petit nombre de notes exprime le désir, l'effroi, enfin le mouvement rapide et comme involontaire par lequel Pygmalion découvre la statue.

Il recommence à lever le voile d'une main tremblante, se rassure, découvre la statue de Galathée, semble prêt à se prosterner et se retient. On voit la statue etc.

Instrumentation: Streicher und 2 Oboen. Charakteristisch für Rousseau ist das Betonen des schlechten Taktteils und der Wechsel von forte und piano beim Übergang vom guten zum schlechten Taktteil. Der Anfang soll wohl das Zittern Pygmalions, das forte im 3. Takt das Öffnen des Vorhangs, das forte des 5. Taktes den Versuch sich niederzuwerfen, kennzeichnen.

Nr. 7 (Notenbeispiel Nr. 21).

Moins d'une minute.

Une musique fréquemment coupée par des soupirs et des demi-soupirs [1] *peint l'irrésolution de l'artiste, sa démarche incertaine, son agitation, son effroi.*

Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avançant lentement, il monte, en hésitant, les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher: enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.

Das Tonstück entspricht den Angaben. Instrumentation: Streicher und zwei Flöten. *Soupirs et demi-soupirs* finden sich in den drei ersten Takten; der Wechsel von forte und piano (Takt 6 und 7) ist charakteristisch und soll die Unentschlossenheit (*irrésolution*) darstellen; auch die beiden Halte Takte 8 und 10, namentlich der letzte, sind zu beachten. Im 2. Takt finden sich Quinten-Parallelen zwischen der 1. Flöte und dem Baß, die wohl auf Rechnung des Komponisten zu setzen sind.

Nr. 8 (Notenbeispiel Nr. 22).

Quinze secondes.

Continuation du morceau précédent, terminé par un coup d'archet dominant qui marque l'instant, où Pygmalion donne un coup de maillet sur son ciseau.

Il s'encourage et enfin présentant son ciseau, il en donne un coup: saisi d'effroi, il le laisse tomber, en poussant un grand cri.

Der musikalischen Angabe entspricht das Tonstück insofern nicht ganz genau, als es keine Fortsetzung des vorigen ist. Musikalisch-dramatisch hätte eine solche auch gar keinen Sinn gehabt. Der mutige Entschluß, der Meißelschlag und der Schrei Pygmalions sind ganz passend illustriert.

---

1) Vgl. auch das *d-moll-Andante* Rousseau's (Mittelsatz der Ouvertüre bei Coignet). Sollte hier eine Einwirkung Rameau's vorliegen, der in einem reizenden kleinen Klavierstück «*Les soupirs*» den gleichen Gegenstand schon im Jahre 1731 dargestellt hatte? (Vgl. *Pièces pour le clavecin par* J. Ph. Rameau, *Livre premier, publié par* A. Farrenc, *Paris* 1861 in «*Trésor du pianiste*»).

Nr. 9 (Notenbeispiel Nr. 23).

Dieses reizende kleine *Andante* (Instrumentation: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner) steht in der Partitur an einer Stelle eingeschaltet, für die der Wiener Druck keine Musik vorschreibt *(Il s'interrompt et considère de nouveau la statue)*[1]). Da nun bisher die Numerierung völlig übereinstimmend mit dem Wiener Druck sich verhielt und es auch in der Folge (von rückwärts gerechnet) weiter ist, so glaube ich, daß das Stück sowie einige folgende vom Kopisten irrtümlich einige Sätze zu früh in den Text eingesetzt ist: diese Ansicht wird bestätigt durch die Anweisung zu Nr. 9, der es entspricht:

Quelques secondes.

Une douce mélodie peint le sentiment d'une âme tendrement pénétrée. | *Trendement, après un moment de silence.*

Nr. 10 (Notenbeispiel Nr. 24)

Auch dieses Stück ist unrichtig eingefügt, wie die nächstfolgenden, wobei ich ohne besondere Erwähnung die Stücke gleich richtig einsetze. Die Wiener Anweisung lautet entsprechend:

Quelques secondes.

La musique devient plus expressive. | *Il se tait un moment et reprend avec plus d'attendrissement encore.*

Recht hübsch ist das Wechselspiel zwischen Violinen und Flöten im 5. Takt, sowie zwischen Violine und Oboe im 6. Takt. Auch die Hörner sind gut zur Füllung verwendet.

Nr. 11 (Notenbeispiel Nr. 25)

Une demi-minute.

Sans perdre le caractère précédent, elle prend une nuance de trouble et d'agitation. | *Il arrête sur la statue un regard languissant et expressif, puis retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente, entrecoupée et changée.*

Une nuance de trouble et d'agitation wird namentlich durch die Triolen-Bewegung im Anfang in dies Stück hineingetragen, ebenso wie die Wendung nach Moll nicht unwesentlich die Stimmung verändert.

Nr. 12 (Notenbeispiel Nr. 26)

Moins d'une minute.

Enfin, en conservant de l'analogie avec les trois morceaux qui précèdent, la musique exprime, tour à tour, l'ardeur du désir et l'abattement d'un cœur détrompé d'une illusion flatteuse. | *Longue pause dans un profond accablement.*

1) Daß Coignet hier Musik macht, ist irrelevant.

Ich finde dieses 16 Takte umfassende Stück, das die lange Pause ausfüllt, im Hinblick auf die zu charakterisierende Stimmung nicht sonderlich gelungen. Es folgt die Bemerkung *Ces quatre derniers morceaux de symphonie* (nämlich Nr. 9—12) *forment un tout.* Dies trifft bezüglich der Tonart zu. *C-Dur* herrscht vor, nur Nr. 11 steht in der Paralleltonart *a-moll.* Instrumentation: 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner und Streicher.

Nr. 13 (Notenbeispiel Nr. 27)

Quelques secondes.

La musique exprime, dans un petit nombre de mesures, ces mouvements divers; elle commence avec douceur, s'élève ensuite et se termine comme elle a commencé.

Il cherche à se calmer, il ne le peut: il s'approche de la statue, il s'en éloigne, et, les yeux fixés sur elle, il dit moins vivement, mais toujours avec passion.

Der musikalischen Vorschrift entspricht dies Stück nicht, da es nur eine Gefühlsnuance, die innere Unruhe, zum Ausdruck bringt. Als Unterlage der Pantomime aber eignet es sich durch seine scharfe Charakteristik trefflich. Instrumentation: 2 Ob., 2 Hörner und Streicher.

Nr. 14 (Notenbeispiel Nr. 28)

Quelques secondes.

La musique parle; elle présente, avec éclat, l'expression rapide et véhémente des mouvements les plus tumultueux.

Il se tait un moment, mais il conserve dans son action le feu du sentiment qu'il vient d'exprimer: il s'appuye un instant sur sa table, il se relève avec impétuosité.

Die Synkopen dieses Stücks kommen uns heute freilich als Ausdruck der stürmischsten Gefühle etwas dürftig vor.

Nr. 15 (Notenbeispiel Nr. 29)

Peu de secondes.

Continuation du morceau précédant.

Son agitation devient extrême.

In gewisser Hinsicht kann das Stück als Fortsetzung des vorigen gelten. Höchst charakteristisch sind die Halte.

Nr. 16 (Notenbeispiel Nr. 30)

Une demi-minute.

Après un instant de silence, on entend une musique douce et agréable qui s'élève par gradation.

Il revient à lui par dégrès, avec un mouvement d'assurance et de joie, s'asseoit et dit.

Das Stück zeichnet sich durch melodischen Reiz und hübsche Instrumentation aus (Wechsel von 1. und 2. Violine und Verwendung zweier Bratschen; 2 Flöten gehen mit den Violinen unisono).

Nr. 17 (Notenbeispiel Nr. 31)

17.

Un seul coup d'archet marque le premier mouvement de la statue

18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23.

24.

Coups d'archet isolés et de différents caractères qui désignent les moments, où la statue continue à se mouvoir.

17) (Il la voit s'animer, il se lève et se détourne avec effroi —) Text: Qu'ai-je vu! Dieux! 18) qu'ai-je cru voir! 19) le coloris des chairs, 20) un feu dans les yeux 21) des mouvements même, 22) mon délire est à son terme; 23) c'en est fait, ma raison m'abandonne ainsi que mon génie 24) ne la regrette point, Pygmalion, sa perte couvrira ton opprobre.

Dies sind die Angaben der Wiener Instruktion, woraus zu ersehen ist, daß hier einzelne, die Bewegung der Statue begleitende Akkordschläge zwischen die einzelnen Textabschnitte fallen sollten; in der Berliner Partitur jedoch hat Rousseau die praktische Ausführung musikalisch viel zusammenhängender gestaltet und die besondere Numerierung der einzelnen Abschnitte unterlassen. Die Stelle der in der Anweisung mit Nr. 17—24 bezeichneten Abschnitte vertritt in der Partitur das 17. Tonstück mit seinen vielen Halten. Auch hier sind es *coups isolés*, auch hier sind es genau 7 Abteilungen bis zu dem Augenblick, wo das *Adagio* eintritt — ein Beweis, daß der Grundgedanke geblieben ist.

Nr. 18 = Nr. 25 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 32)

Quelques secondes.

Ici commence la musique la plus douce pendant laquelle Galathée se dispose à quitter le piédestal.

D'un instant d'accablement, il passe à une vive indignation et se dit:

Die Musik (Instrumentation: 2 Oboen, 2 Hörner, Streicher) malt das Herabsteigen Galathees. Auffallen mag die tänzelnde Bewegung der Musik. Aber wie die dramatische Gebärde sich aus der Tanzgebärde entwickelte, so entwickelte sich auch die dramatische Behandlung des Pygmalion-Stoffes aus der Ballet-Behandlung, und einen Nachklang der letzteren finden wir hier in den Tanzrhythmen der Galathee. Wurde diese Rolle doch selbst in Rousseau's lyrischer Scene noch von einer Tänzerin dargestellt. [1])

Als Nr. 19 folgt eine ausgeschriebene, notengetreue Wiederholung des vorigen Tonstückes zu folgender pantomimischer Ausgabe:

Il se retourne, il voit Galathée descendre les gradins, il tombe à genoux, lève les mains et les yeux au ciel.

---

1) Vgl. Arthur Chuquet, *Voyage de Halem*, Paris 1896 S. 196, wo von einer Aufführung des Rousseau'schen Pygmalion im Jahre 1790 berichtet wird: *Mlle* Mosson, *première danseuse, descendit en dansant du piédestal.*

Nr. 20 = Nr. 26 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 33)

Quelques secondes.

Suite du morceau précédent. | *Galathée quitte le piédestal, fait quelques pas incertains, se touche.*

Ein lieblich tänzelndes, im Charakter dem vorigen ähnliches Tonstück.

Nr. 21 = Nr. 27 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 34)

La musique répète ces deux expressions. | *Galathée: Moi ....*
Pygmalion (transporté): Moi ! .... (27)

Über die Bedeutung dieser Vorschrift konnte man bei der Lektüre im unklaren sein. Um so überraschender ist die Lösung, die Rousseau giebt: Die Musik ruft entzückt zweimal: *c'est moi!* — ein höchst genialer Zug.

Nr. 22 = Nr. 28 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 35)

Quelques secondes.

La musique continue dans le même mode et accompagne les pas de Galathée. | *Galathée fait quelques pas et touche un marbre.*

Das entsprechende Tonstück fährt in eben jener tänzelnden Weise fort, die Bewegung der Galathee zu begleiten.

Nr. 23 = Nr. 29 der Wiener Publikation (Notenbeispiel Nr. 36)

Moins d'une demi-minute.

La musique prend un caractère plus vif, et, coupée par quelques silences, exprime le désir timide, l'émotion de Galathée, l'ardeur, l'ivresse de Pygmalion et ne cesse tout à fait que dans l'instant où il porte sur son cœur la main de Galathée.

Elle s'éloigne de cet objet. Pygmalion dans des agitations, dans des transports qu'il a peine à contenir, suit tous ses mouvements, l'écoute, l'observe avec une attention qui lui permet à peine de respirer. Elle le voit, s'avance vers lui, l'arrête, le considère. Il se lève précipitamment, lui tend les bras et la regarde avec extase. Elle approche, elle hésite, elle pose une main sur lui. Il tressaille, prend cette main et la porte sur son cœur.

Wir sehen die Vorschrift, das Stück solle mehrere Generalpausen haben, getreulich befolgt. Dagegen scheint der Ausdruck mehr auf die Bewegungen Galathees gelegt, da die Melodieführung immer noch etwas tänzelnd ist. Die Überschwänglichkeit Pygmalions findet sich nicht ausgedrückt. Dies wäre auch innerhalb des engen Rahmens eines so kleinen Tonstückes bei homophoner Behandlung etwas zu viel verlangt.

Überblicken wir noch einmal die Partitur als Ganzes in ihrem Verhältnis zur Wiener Publikation, so finden wir, daß sie sich im allgemeinen außerordentlich getreu den Vorschriften anschließt, ja, daß einige Stücke, um hier nur noch einmal an Nr. 2, Nr. 4, Nr. 7, Nr. 21 und Nr. 23

zu erinnern, sogar durch die Feinheit überraschen, mit der sie die minutiösen Vorschriften in Musik umsetzen. An anderen Stellen dagegen ist der musikalische Ausdruck modificiert, aber in einer Weise, die immer aus Verständnis für die praktische Ausführbarkeit, manchmal aber auch aus der Unmöglichkeit, das, was die Vorschriften in poetisch-zügellosem Schwung verlangen, mit den geringen zu Gebote stehenden Mitteln auszudrücken, entspringt. Unseren modernen Maßstab für Ausdrucksfähigkeit der Musik dürfen wir freilich nicht anlegen. Im übrigen aber sind mit ganz geringen Ausnahmen die Stücke frisch und lebendig aus der Situation heraus erfunden und überragen an feinerer Ausführung fast durchweg die Coignet'sche Partitur. Da wo jene Gutes bot, bietet sie meist, wenn nicht Besseres, so doch eine neue Auffassung der Situation, die jener der älteren um nichts nachsteht. Daß die Musik der Berliner Partitur jemals aufgeführt wurde, erscheint mir zweifelhaft; Zeugnisse dafür haben wir nicht, und die ganze Angelegenheit ist ja, wie schon dargelegt wurde, eine höchst problematische. Das Berliner Exemplar hat jedenfalls nur zu des Königs Privatgebrauch gedient, wie auch der kostbare Einband beweist. Ein Musiker, der daraus zu dirigieren gehabt hätte, würde wohl zunächst die vielen Kopistenfehler korrigiert haben.

Schlufsbetrachtung.

Es muß hier nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß Rousseau nicht der Erfinder des »Melodramas« im modernen Sinne des Wortes ist, daß jenes, wie ich bereits darlegte, Rousseau's Absicht gänzlich widerspricht und auch nur aus einem direkten Mißverständnis derselben hervorgehen konnte. Was Rousseau erstrebte, war zunächst eine Verbesserung des obligaten Recitativs der französischen Oper, und dieses Recitativ sollte mit Hilfe eindrucksvoller Gebärden-Sprache einer Ausdrucksfähigkeit zugeführt werden, wie sie seine Vorgänger Lulli und Rameau nicht erreicht hatten. Sagt er selbst doch in jener Kritik des Lulli'schen Armida-Monologes, die schon öfter citiert wurde:

«Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poète offrait au musicien n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci .... En un mot, le vrai récitatif français, s'il peut y en avoir un, ne se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lulli et de ses successeurs.»

Rousseau wollte nun zeigen, wie man vom einfachen Secco-Recitativ, übergehend zu dem von gehaltenen Akkorden begleiteten, im Momente höchster Leidenschaft das obligate Recitativ, unterstützt von lebensvoller Gebärdensprache, anwenden könne. Da aber trat ihm jenes sonderbare Vorurteil, die französische Sprache eigne sich nicht zum Gesang, in den Weg. Und so geriet er auf den merkwürdigen Einfall, Wort und aus-

drucksvolle Instrumentalmusik sich folgen zu lassen.[1]) Wie er dieses Problem zu lösen suchte, haben wir an der Berliner Partitur im Vergleich mit den Wiener Anweisungen deutlich genug gesehen. Er selbst aber mußte sich zugestehen, daß dieser Versuch die größten ästhetischen Bedenken in sich berge: den unangenehmen Kontrast zwischen dem nüchternen Wortlaut und dem Idealklang des Orchesters bemerkte er selbst schon. Eine eigentümliche Fügung des Schicksals hat es gewollt, daß diese Gedanken gerade in den *Observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck* stehen, in jenen Bemerkungen, die Rousseau im Winter 1774|75 auf Gluck's Bitte niederschrieb, die aber erst nach Rousseau's Tode zur Veröffentlichung gelangten. In Gluck war ja mittlerweile der Mann erstanden, der, indem er Rousseau's Vorurteil von der Unverwendbarkeit der französischen Sprache zu nichte machte, des großen Genfers Theorien über die dramatische Musik und gerade über das *Récitatif obligé* herrlich verwirklichte.[2]) So ging jener Gedanke, der schon den Pygmalion geboren, in des großen deutschen Dramatikers Werken fruchtbringend auf, und fortzeugend in den Tondramen seiner Nachfolger wurde er mit grundlegend für die Verwirklichung des höchsten Ausdrucks

---

1) Daß Rousseau originell verfuhr und an kein Vorbild sich anlehnen konnte, gehe schon aus der Eigenart seines Gedankenganges hervor. Ob Rousseau an die griechische Tragödie dachte, von der er Positives in musikalischer Beziehung herzlich wenig wußte, ist trotz der von den Zeitgenossen öfter in der Pygmalion-Angelegenheit verwendeten Anspielungen doch sehr zweifelhaft, nach den Stellen, in denen er selbst sich über griechische Sprache ausläßt, aber sogar unwahrscheinlich (vgl. *Oeuvres* I, 396, VI, 220, 224, 239, VII, 158, 180, 203 f, 257). Wenn man die Frage aufwirft, ob Rousseau sonstige Vorgänger in dieser Beziehung hatte, so könnte man an die Musik denken, die sich Racine zu *Esther* (1689) und bald darauf zu *Athalie* von Jean-Baptiste Moreau schreiben ließ auf Wunsch der Madame de Maintenon: *Elle demanda à Racine s'il ne pouvait pas faire sur quelque sujet de piété et du monde une espèce de poème, où le chant fut mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive* (*Nouvelle Biographie Générale.* Paris 1861 XXXV, S. 476 ff.). In dieser Musik, die in einem trefflichen Neudruck vorliegt (*Oeuvres de Racine, par Paul Mesnard*, Paris bei Hachette, 1878, Anhangband) sind jedoch nur Chöre, Recitative und Vorspiele enthalten, und ein charakteristischer Wechsel von Instrumentalmusik und gesprochenem Wort findet nicht statt. Einzig im Anfang der *Esther* findet sich ein Fall, in dem eine gewisse Analogie zum *Pygmalion* gefunden werden könnte. Es wird hier zunächst ein *Prélude pour la Piété qui descend du ciel* gespielt, worauf *La Piété* als Prologus spricht, aber ohne von der Musik unterbrochen zu werden; dann setzt erst die eigentliche Ouvertüre (in Pavanen-Form) ein. Doch dieser Versuch, der ganz ohne besondere Absicht gemacht wurde und auch bei der geringen Wirkung, die *Esther* außerhalb des Instituts Saint-Cyr erzielte, ohne jegliche Bedeutung für die Zukunft blieb, kann kaum als irgendwie auf Rousseau einflußvoll betrachtet werden.

2) Vgl. Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863, I. S. 305 f., II S. 127 f. Gluck selbst gesteht in der Entgegnung auf den reklamesüchtigen Brief seines Textdichters du Rollet, wie hoch er Rousseau schätze, im Februarheft des *Mercure de France* 1773.

musikalisch-dramatischer Kunst, wie ihn uns Richard Wagner gelehrt hat. Daß jedoch im »Pygmalion«, wo sich zum ersten Male die dramatische Gebärde vom Tanzrhythmus loszulösen suchte, ein Gedanke Realität gewonnen hatte, der für die Zukunft der dramatisch-musikalischen Kunst von höchster Bedeutung werden sollte, davon dämmerte eine Ahnung nur in den Köpfen weniger Zeitgenossen auf. Zwar schrieb de la Croix[1]) nach Rousseau's Tode, Pygmalion werde vielleicht den dramatischen Dichtern eine neue Bahn eröffnen. Allein dieser Ausdruck ist zu allgemein und unbestimmt, als daß ihm größere Bedeutung beigemessen werden könnte. Das einzige Zeugnis dafür, daß ein Zeitgenosse die That Rousseau's in dessen eigenstem Sinn erfaßte, fand ich in dem von mir bereits citierten *Traité du mélodrame.*[2]) In diesem trefflichen und höchst interessanten Buche, das offenbar unter dem Einfluß Rousseau'scher Gedanken steht, aber eine Fülle neuer Anregungen bringt und eine Spezialuntersuchung in seinem Verhältnis zu Gluck's und namentlich Richard Wagner's Kunstanschauungen sehr verlohnte[3]), finden sich folgende Sätze vor Gluck's Auftreten in Paris geschrieben:

«*En vain prononçons-nous ce grand mot: opéra français; la chose même n'existe point et ne peut exister qu'après une refonte entière des poèmes et de la musique . . . . . Si les directeurs cherchaient les moyens de lier les danses à l'action, d'employer surtout une meilleure musique, de l'appliquer aux grands ressorts de la tragédie, ils verraient leur spectacle fleurir et fleurir à moins de frais. La nation viendrait de toutes parts y prendre des leçons de vertu et de courage et sur la supériorité qu'acquérrait ce théâtre sur tous les autres, on pourrait calculer le dégré de force qui résulte de l'union de tous les arts. Car, je le répète, c'est de cette union seule qu'on doit attendre un pareil prodigue. Combien un discours en vers ne fait-il plus d'effet qu'un discours en prose? Combien cet effet sera-t-il plus grand si ce discours en vers reçoit l'augmentation de la musique? Que sera-ce enfin si ce même discours déjà si puissant reçoit encore l'augmentation de la danse et du geste?*[4]) . . . . *Si l'on me demandait, comment on pourrait amener la réforme de l'opéra, je proposerais: de commencer par la scène lyrique qu'un beau génie essaya l'année dernière sur un théâtre de province (Pygmalion de M. Rousseau joué à Lyon avec un grand succès). On aurait qeau disputer et critiquer: ce simple morceau s'il était bien exécuté deviendrait, j'en suis sûr, l'époque d'une grande révolution du théâtre.*»

Und ebenso siegesgewiß wie diese Worte klingt der Schluß des Buches aus:

«*Je n'oublie point que c'est aux musiciens surtout que j'ai destiné cet ouvrage.*

1) *Eloge de J-J. Rousseau.* Par M. D. L. C. Avocat, Amsterdam 1778, S. 34.

2) Paris 1772; das Exemplar der Berliner Bibliothek stellt Delisle de Sales als Verfasser fest.

3) Es ist ihm bis jetzt meines Wissens noch von niemandem Beachtung in dieser Hinsicht geschenkt worden, überhaupt scheint es modernen Autoren ganz unbekannt zu sein.

4) Der Autor geht nun noch auf die Vereinigung von malerischen Beleuchtungswirkungen mit dem Bühnenbild ganz im modernen Sinne näher ein.

S'ils jugent ces réflexions utiles et qu'ils en fassent leur profit, j'ose leur promettre la gloire la plus grande au bout de la carrière la plus vaste.»

Ahnte der Franzose, daß sein kühner Traum vom Gesamtkunstwerk sich nach einem Säkulum erfüllen sollte? Genau 100 Jahre später, im Jahre 1872 legte Richard Wagner den Grundstein zum Festspielhaus in Bayreuth.[1])

Aber mit solchem Scharfblick erkannten nur wenige die Bedeutung des von Rousseau im »Pygmalion« zum ersten Male verwirklichten Princips. Die Mehrzahl der Zeitgenossen richtete ihr Augenmerk an ihm auf zwei eigentlich nebensächliche Faktoren: die monodramatische Behandlung und die eigentümliche, noch nicht dagewesene Verbindung von Deklamation und Instrumentalmusik. Und hierauf bezieht sich die Äußerung Goethe's, das kleine Werk Pygmalion sei »merkwürdig epochemachend« gewesen. In der That, das Wort »epochemachend« sagt nicht zu wenig: die monodramatisch-melodramatische Epoche des ausgehenden 18. Jahrhunderts fand ihren äußeren Anlaß in Rousseau's »Pygmalion« Und jene Epoche, gleich interessant in litterarischer, musikalischer und bühnengeschichtlicher Hinsicht, in ihrem Entwicklungsgange zu behandeln, wird die Aufgabe des sich an diese Studie anschließenden Werkes sein, zu dem meine Vorarbeiten bereits abgeschlossen sind.

Nur soviel sei schon vorweg genommen, daß jene Epoche keineswegs, wie es unserer Zeit erscheinen möchte, eine unfruchtbare, des Zusammenhangs mit unserer lebensvollen Kunst bare gewesen ist. Freilich, das melodramatische Monodrama ist nach der Zeit seiner höchsten Blüte, zu der es ein Benda erhoben, vom Gipfelpunkte seiner Macht herabgesunken und fast der Vergessenheit anheimgefallen, allein das Echte blieb der Nachwelt unverloren. Unsere moderne musikalisch-dramatische Kunst, die wir schon von einem Grundgedanken des »Pygmalion« befruchtet sahen, verdankt jener anderen durch den »Pygmalion« angeregten Bewegung an technischen Errungenschaften nicht wenig. Das, was man wohl als das pittoreske Element in der Musik bezeichnen könnte, wurde, obwohl schon

---

1) Man lese einmal den merkwürdigen Vorschlag des italienischen Dichters Gabriele d'Annunzio (*J Romanzi del Melagrano. Il Fuoco*, Milano 1900 S. 280f., 286ff) nach, der den freilich etwas nebelhaften Vorschlag zu einem neuen Gesamtkunstwerk (!) gerade im Anschluß an Wagner macht und dabei, ohne eine Ahnung davon zu haben, auf das bereits im *Pygmalion* Rousseau's Verwirklichte verfällt. Z. B.:

«*Quel silenzio musicale, in cui palpita il ritmo, è come l'atmosfera vivente e misteriosa ove soltanto può apparire la parola della poesia pura. Le persone sembrano quivi emergere dal mare sinfonico come della verità stessa del celato essere che opera in loro. E il loro linguaggio parlato avrà in quel silenzio ritmico una risonanza straordinaria, toccherà l'estremo limite della potenza verbale, poichè sarà animato da una continua aspirazione al canto, che non si potrà placare se non nella melodia risorgente dall' orchestra alla fine dell' episodio tragico.*»

in Ansätzen reichlich vorhanden,[1]) gerade durch die Technik, wie sie Benda in gewissem Anschluß an Rousseau, aber auch wiederum im Gegensatz zu seinem Vorgänger heranbildete und wie sie seine Nachfolger als dramatisches Ausdrucksmittel weiter entwickelten, gar mächtig gefördert. Hier studierte Mozart eifrig, wie er selbst bekennt, hier gewann Zumsteeg, der von größtem Einfluß auf Schubert werden sollte, neue Ausdrucksmittel für seine Lieder und Balladen. Haydn verschmäht es nicht, in seinen Oratorien der schildernden Musik zu huldigen, und Beethoven's Gewitter in der Pastoralsymphonie, obwohl es sich von den Übertreibungen der *dii minorum gentium* zurückhielt, zeigt deutlich den Einfluß der gerade durch das Monodram-Wesen und -Unwesen zum höchsten Raffinement gesteigerten Gewitter-Malerei.

Und so ließen sich noch tausend Kanäle aufzeigen, durch die die neuerworbenen Ausdrucksmittel in unsere klassische Kunst einmündeten, bis dann durch die Romantik das bereits technisch Gewonnene gesteigert und neuen Gefühls-Sphären zugeführt wurde. Durch Rich. Wagner's Kunst, in die gleichsam als in einen Brennpunkt alle Strahlen sich sammelten und zu gemeinsamer Wirkung gelangten, fand dann auch diese zweite von Rousseau's Pygmalion inaugurierte Bewegung in der musikalisch-dramatischen Kunst ihren vorläufigen Abschluß.

Anhang I.

Exkurs Nr. I. (Vgl. S. 14, Anm. 5.)

Hier sowohl als einige Sätze später (*le véritable mélodrame*), verwendet Rousseau das Wort *mélodrame*, das sich in seinem *Dictionnaire* nicht findet. Daß er das Wort im allgemeinsten etymologischen Sinne (die klassische griechische Sprache kennt es übrigens nicht) als aus *μέλος* und *δρᾶμα* zusammengesetzt gleich Tondrama nimmt, ist ganz klar. Allein hier wird das Wort Melodrama zum ersten Male im Zusammenhange mit dem Werke »Pygmalion« gebraucht, das nicht auf einer Vereinigung von Wort und Ton im Gesang, sondern auf einer Nebeneinanderstellung beider Künste basierend, das der französischen Sprache nach des Autors Ansicht einzig angemessene Tondrama (Melodram) begründen sollte. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich in dieser aus den *Observations* citierten Stelle den Anlaß zu dem Entstehen der neuen dem Worte »Melodrama« bis dahin fremden Bedeutung, die in der Folge dann seine einzige wurde, sehe. Bis zu Rousseau's »Pygmalion« nämlich hatte der genannte Terminus die allgemeine Bedeutung: Verbindung von Drama und Musik; die einzig

1) Vgl. Tappert, Neue Zeitschrift für Musik, 64. Band 1868 Nr. 40 ff. und Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894: Aufsatz über die Ballade. Von zeitgenössischen Schriften sind zu beachten für die ästhetische Seite: Avison's *Versuch über den musikal. Ausdruck*, Leipzig 1775; [Chabanon] über die Musik und deren Wirkungen übersetzt von Joh. Ad. Hiller, Leipzig 1781, sowie in J. J. Engel's Schriften, Berlin 1802 IV, S. 297 ff. der Aufsatz »Über die musikalische Malerei« (geschrieben 1780).

bekannte Verbindung aber bildete jenes Gesangsdrama, mit dem man irrtümlicherweise die Tragödie der Griechen wieder erneuert zu haben meinte. Erst als das Gesangsvirtuosentum in den Vordergrund, die Idee des Dramas aber im »Gesangsdrama« (*dramma per musica* = *melodramma*) immer mehr zurück trat, mußte auch das Wort Melodrama zu Gunsten der Bezeichnung »Oper« (ursprünglicher Sinn = *opus*, ital. *opera in musica*, eigentlich ganz allgemein Musikwerk) immer mehr zurücktreten und erhielt wieder seinen ursprünglichen allgemeinen Sinn: Verbindung von Musik und Drama. Als nun Rousseau im »Pygmalion« eine neue Art der Verbindung von Musik und Drama als möglich darstellte, geschah es, daß man den »Pygmalion« und seine Nachfolger, um einen Gattungsnamen verlegen, mit dem freigewordenen Wort Melodrama belegte. Allein der Gebrauch des Wortes in diesem neuen Sinn wurde erst ganz allmählich allgemein und läßt sich als ausnahmslos feststehend erst ums Jahr 1800 nachweisen. Vorher griff man namentlich in Deutschland zu den verschiedensten, leider aber immer wieder auch gleichzeitig anderwärts für Gesangsdramen gebrauchten Benennungen, über die bei Gelegenheit des deutschen »accompagnierten Dramas« (ich ziehe diesen Ausdruck als den besten, weil eindeutigen, allen übrigen vor) noch ausführlich geredet werden soll. Ich möchte hierbei nur erwähnen, daß man am häufigsten die Benennung Mono- oder Duodrama (je nach der Anzahl der Personen, doch giebt es auch hier Schwankungen) vorfindet. Während aber Rousseau's »Pygmalion« nur ein Nacheinander von Wort und Instrumentalmusik aufwies, hatte Benda, wie ich im einzelnen noch auszuführen habe, allmählich den gleichzeitigen Gebrauch von Wort und Instrumentalmusik eingeführt. Auf diesem Wege waren seine Nachahmer weiter fortgeschritten bis zum Verfall der Gattung, der sich infolge von allerlei Wiederbelebungs-Versuchen etwa von 1780 bis 1800 hinzieht. Daß *Ariadne* und *Medea* trotzdem noch lange nach jenem Datum auf den deutschen Bühnen heimisch blieben, zeugt nur für die Güte eben dieser beiden Werke.

Im Laufe dieser Zeit hatte man nun, da das früher ungewohnte Zusammenklingen von Sprechton und Instrumentalmusik den ohrenfälligsten Bestandteil bildete, das Wort Melodrama immer mehr nur auf diese Wesens-Eigentümlichkeit der »poetischen Ungeheuerchen«, wie sie Tieck witzig und treffend nennt, bezogen, sodaß, als man dieses sprechinstrumentale (*sit venia verbo!*) Element in die Oper (z. B. *Fidelio*) und das Schauspiel (z. B. *Egmont*) als Episode übernahm, das Wort Melodram für diese Partien des Ganzen mitherüber genommen wurde.

Ja, als man anfing, nichtdramatische Poesie (Episches, Lyrisches; zuerst Teile des *Messias* von Klopstock und Oden desselben Dichters) derart zu behandeln, erhielt sich der Ausdruck widersinniger Weise auch hierfür, sodaß man heute definieren kann: »Unter Melodrama verstehen wir jene zur Erreichung eines künstlerischen Zweckes vollbrachte (also nicht bloß zufällig eingetretene) Verbindung von reiner Instrumentalmusik mit dramatischer, epischer oder lyrischer Poesie, bei der nicht wie im Gesange beide Künste zu einem organischen Ganzen verschmelzen, sondern wobei die Musik gleichzeitig mit dem gesprochenen Wort ertönt und auch gelegentlich die Pausen der Deklamation ausfüllt«.

In Italien hat das Wort *melodramma* bis auf den heutigen Tag die Bedeutung »Gesangsdrama« erhalten, wenngleich es gelegentlich auch einmal, da ein besonderer Terminus für unser Melodrama nicht existiert, zur Bezeichnung desselben verwendet werden kann. Allein selbst bedeutende italienische Musikgelehrte kennen diese Gattung nicht, wie ich aus persönlicher Erfahrung berichten kann. Hat man doch im sangefrohen Italien seit der Zeit, da Benda's Ruhm über ganz Europa erstrahlte, sich nicht mehr damit zu befassen gehabt. Merkwürdig bleibt im Hinblick darauf immerhin die Thatsache, daß Pietro Lichtenthal (*Dizionario della Musica*, Milano 1836, II S. 28)

als einzige Bedeutung des Worts «*specie di breve spettacolo, in cui la declamazione semplice viene accompagnata da musica strumentale*» angiebt, womit natürlich nur die Benda'schen accompagnierten Dramen und deren Nachahmungen gemeint sind. Pietro Gianelli (*Dixionario della Musica*, Venezia 1830) verzeichnet dagegen das Wort gar nicht.

Für den französischen Sprachgebrauch ist Folgendes wichtig: Im Jahre 1772 erschien in Paris ein «*Traité du mélodrame ou réflexion sur la musique dramatique*» (anonym; im Exemplar der Berliner Bibliothek ist vom früheren Besitzer handschriftlich als Verfasser Delisle de Sales genannt). Schon der Titel beweist, in welch allgemeinem Sinne das Wort gefaßt ist. Seite 372 aber heißt es schon ganz im Sinne Rousseau's: *Si l'on me demandait, comment on pourrait amener la réforme de notre opéra, je proposerais de commencer par la scène lyrique »Pygmalion«*. Diese Stelle, hier nur auszugsweise von mir citiert, werde ich noch ausführlicher zu besprechen haben. Chronologisch folgt nun dieser Äußerung der oben citierte Abschnitt bei Rousseau, der meiner Ansicht nach die Umdeutung des Wortes *mélodrame* im Sinne der durch den Pygmalion erstmalig versuchten Kunstgattung herbeigeführt hat. Daß dieser Sprachgebrauch dann in Frankreich schon sehr bald allgemein üblich sein mußte, zeigt sich bei Gelegenheit der Pariser Aufführung der *Ariadne auf Naxos* von Benda (20. Juli 1781). Das Werk wurde vom Übersetzer (Dubois) als Melodrama bezeichnet (siehe *Mercure de France, 28 juillet 1781*, S. 178), obwohl der deutsche Titel »ein Duodrama mit musikalischen Zwischensätzen« lautete (Benda's autographe Partitur, Kgl. Bibliothek in Berlin) und die Bezeichnung Melodrama für die *Ariadne* und ihre Nachfolgerinnen in Deutschland damals eigentlich noch der ungewöhnlichste war. Grimm, der über die Aufführung berichtete, (*Corr. litt.* XII, S. 534) gebraucht das Wort *mélodrame* als etwas ganz Selbstverständliches im neuen Sinne: «*C'est le vendredi qu'on a représenté . . . le mélodrame d'Arianne abandonnée . . . Le poème dont le «Pygmalion» de J.-J. Rousseau paraît avoir été le modèle est imité de l'allemand . . . Le traducteur . . . a mis à la tête de sa traduction une espèce de poétique du mélodrame, où il entreprend de prouver tout uniquement que le mélodrame est le premier comme plus difficile de tous les genres*». Leider war mir kein Exemplar dieses Textbuches zugänglich. Chourou et Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1810—1811, Artikel *Rousseau*) nennen bereits den »Pygmalion« selber *mélodrame*.

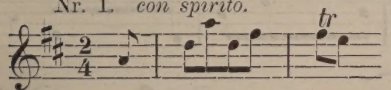
Exkurs Nr. II. (Vgl. S. 15, Anm. 2.)

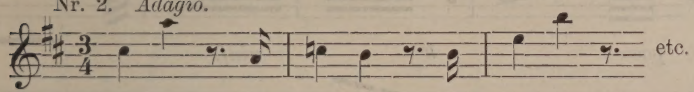
Hiermit sind Rousseau's Intentionen so deutlich ausgesprochen, daß sie eigentlich keines Kommentares bedürfen. Was Jansen S. 311 f. darüber schreibt, ist doch völlig nichtssagend; als geradezu unsinnig zu bezeichnen ist jedoch der Abschnitt S. 312 »Wenn nun die gesprochene Rede — ergänzend begleitet«. Nur eines muß unbedingt erwähnt werden. Man liebt es, namentlich in Kompendien, Rousseau als den Erfinder des Melodramas hinzustellen. Das ist jedoch grundfalsch, denn der Begriff des Melodramas im modernen Sinne des Wortes, in dem das gleichzeitige Erklingen von Wort und Ton, wie es Benda einführte, zum allermindesten aber der häufige Wechsel von Deklamation und Instrumentalmusik, ebenfalls nach Benda's Manier, unbedingt enthalten ist, widerstrebte dem fein empfindenden Rousseau gänzlich. Schon das Nacheinander von Wort und Ton in dem Maße, wie er es im »Pygmalion« einführte (und diese Verwendung weicht von der späteren durch Benda begründeten erheblich zu ihrem Vorteil ab), findet er begreiflicher Weise *désagréable*; es ist ihm nur ein Notbehelf für die französische Sprache, der niemals für wahren (d. i. italienischen) Gesang zu entschädigen vermag. Rousseau gab allerdings den ersten

Anstoß zur Bewegung, (inwieweit Benda von ihm beeinflußt wurde, kann an dieser Stelle noch nicht ausführlich erörtert werden) war sich aber zugleich der Mangelhaftigkeit und aesthetischen Minderwertigkeit der Neuerung bewußt. Wie weit entfernt er war von der aesthetischen Verirrung der deutschen Komponisten bis auf unsere Tage, die das gleichzeitige Erklingen von Sprechton und Instrumentalmusik immer mehr in Schwung brachten, will ich durch zwei Äußerungen belegen. *Dictionnaire*, Artikel *Opéra* (VII, S. 203): *Les sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni harmoniques sont inappréciables et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux . . . . . des instruments, au moins dans nos langues trop éloignées du caractère musical.* Und noch deutlicher (VI, 225): *Si la musique n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisait accompagner un orateur par des instruments.* Ich glaube, daß Rousseau hier an Cicero's Bericht (*de oratore* III, 60, 225) dachte, wonach sich G. Gracchus bei seinen Reden von einem Flötenbläser unterstützen ließ.

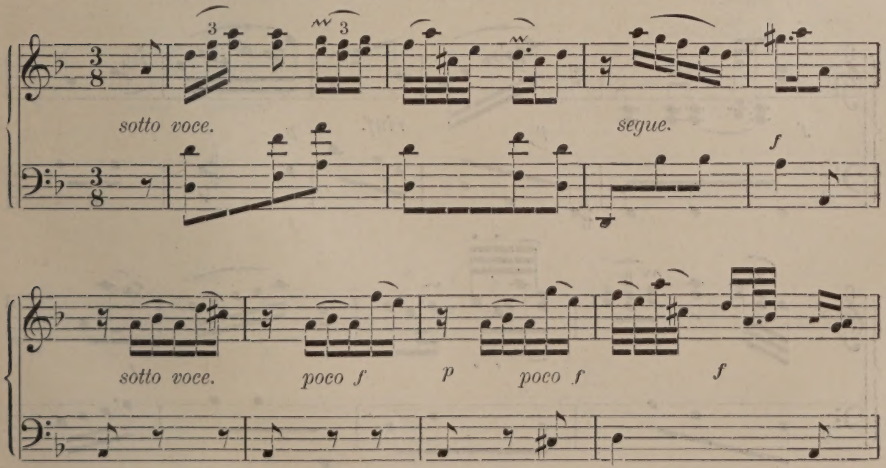
Anhang II.

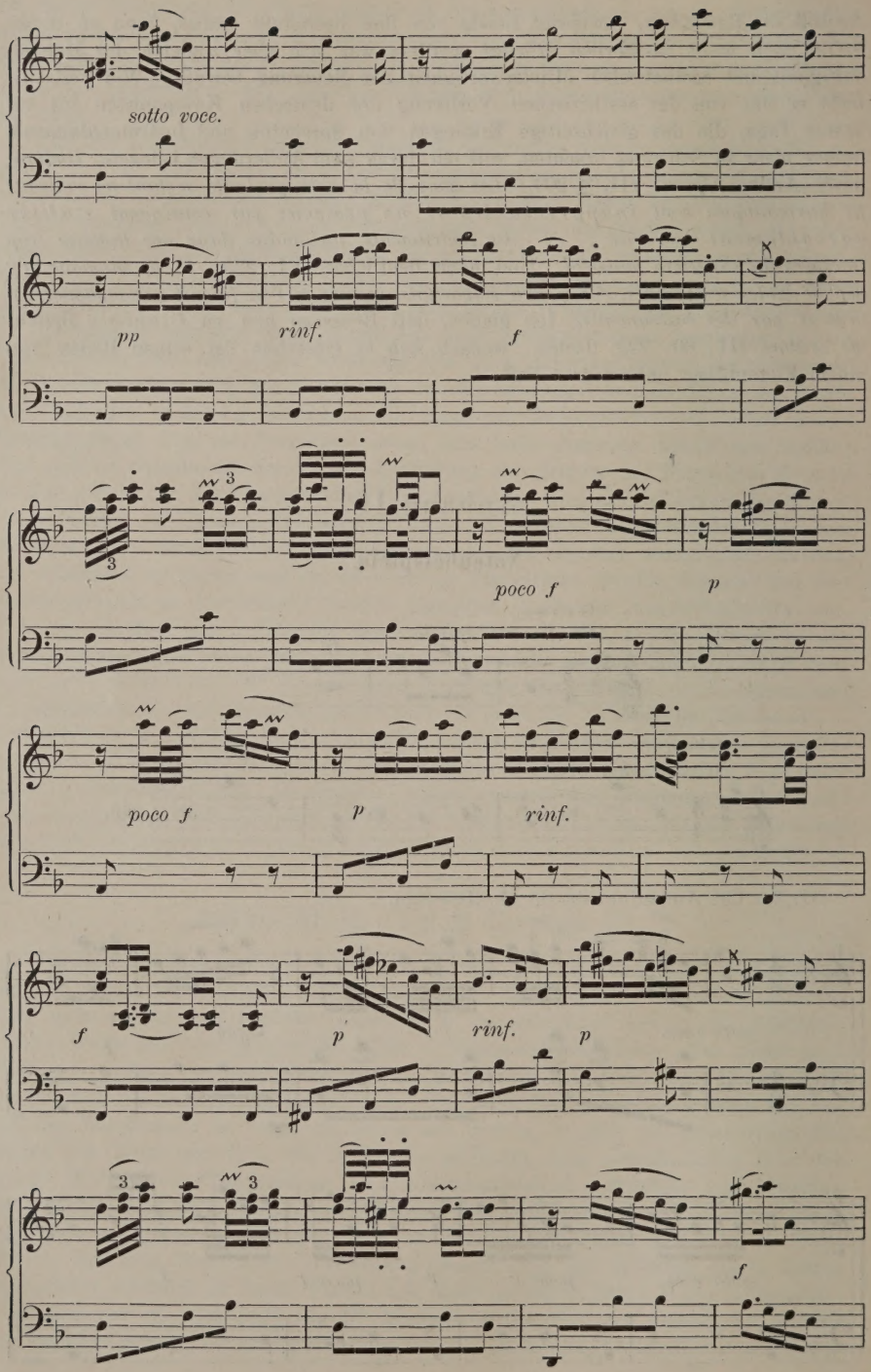
Notenbeispiele.

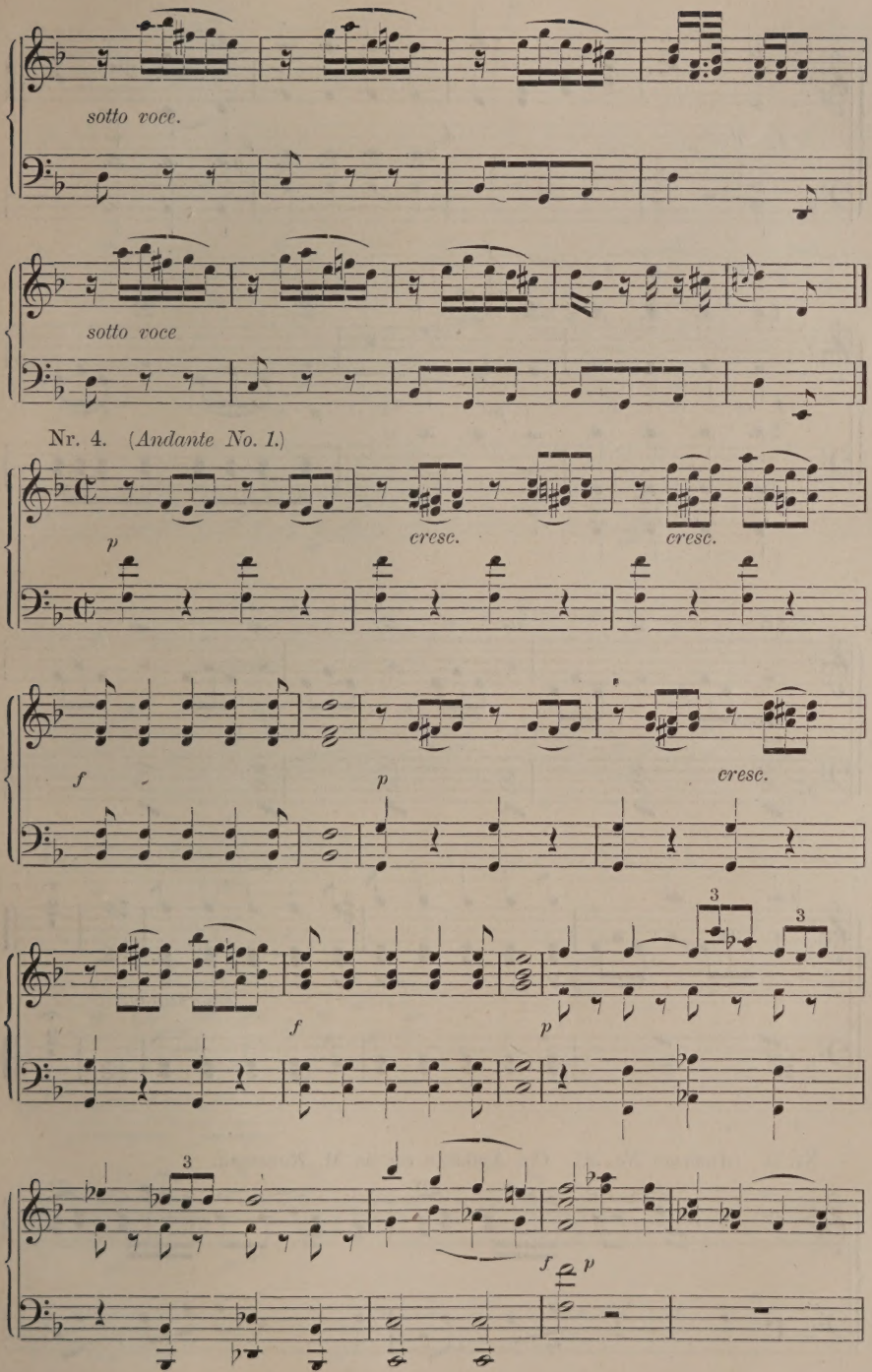
(Graun.)
Nr. 1. *con spirito.*

(Graun.)
Nr. 2. *Adagio.*

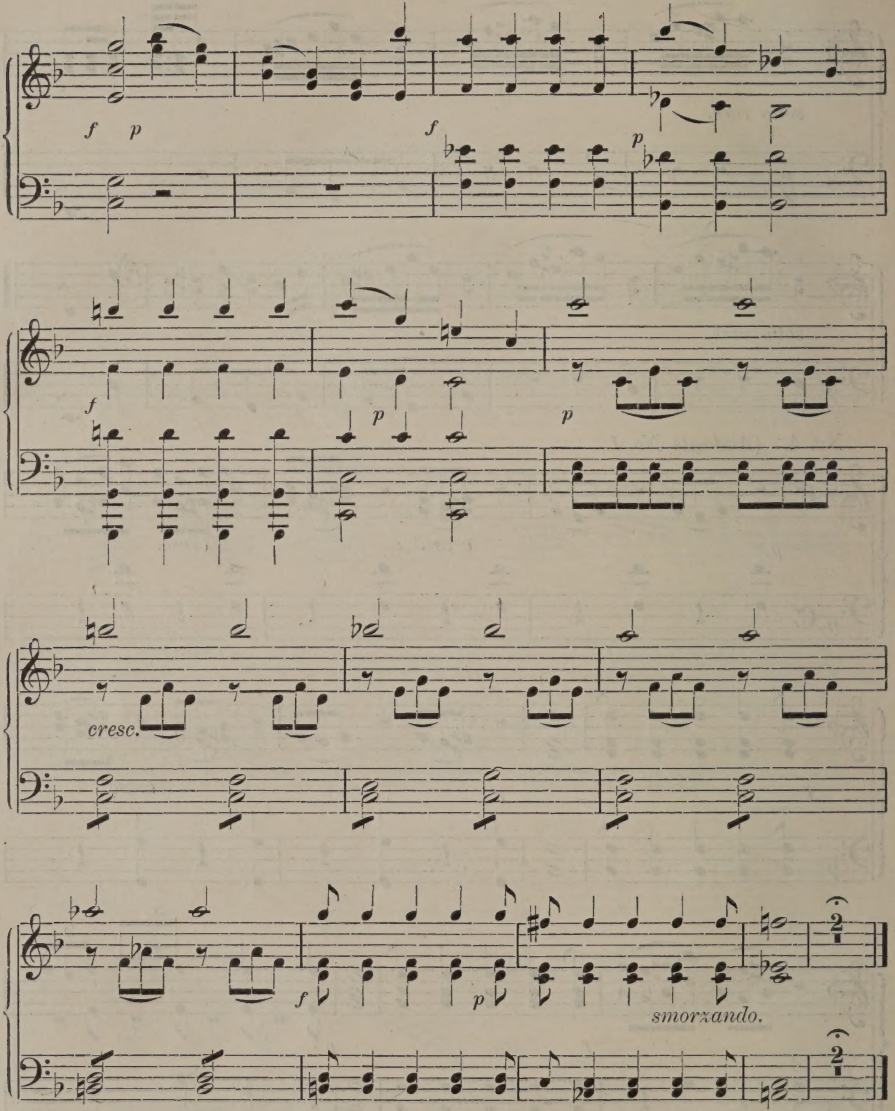


Nr. 3. Cet Andantino est de M. Rousseau.

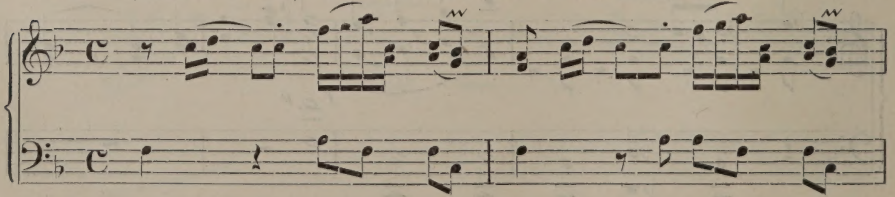


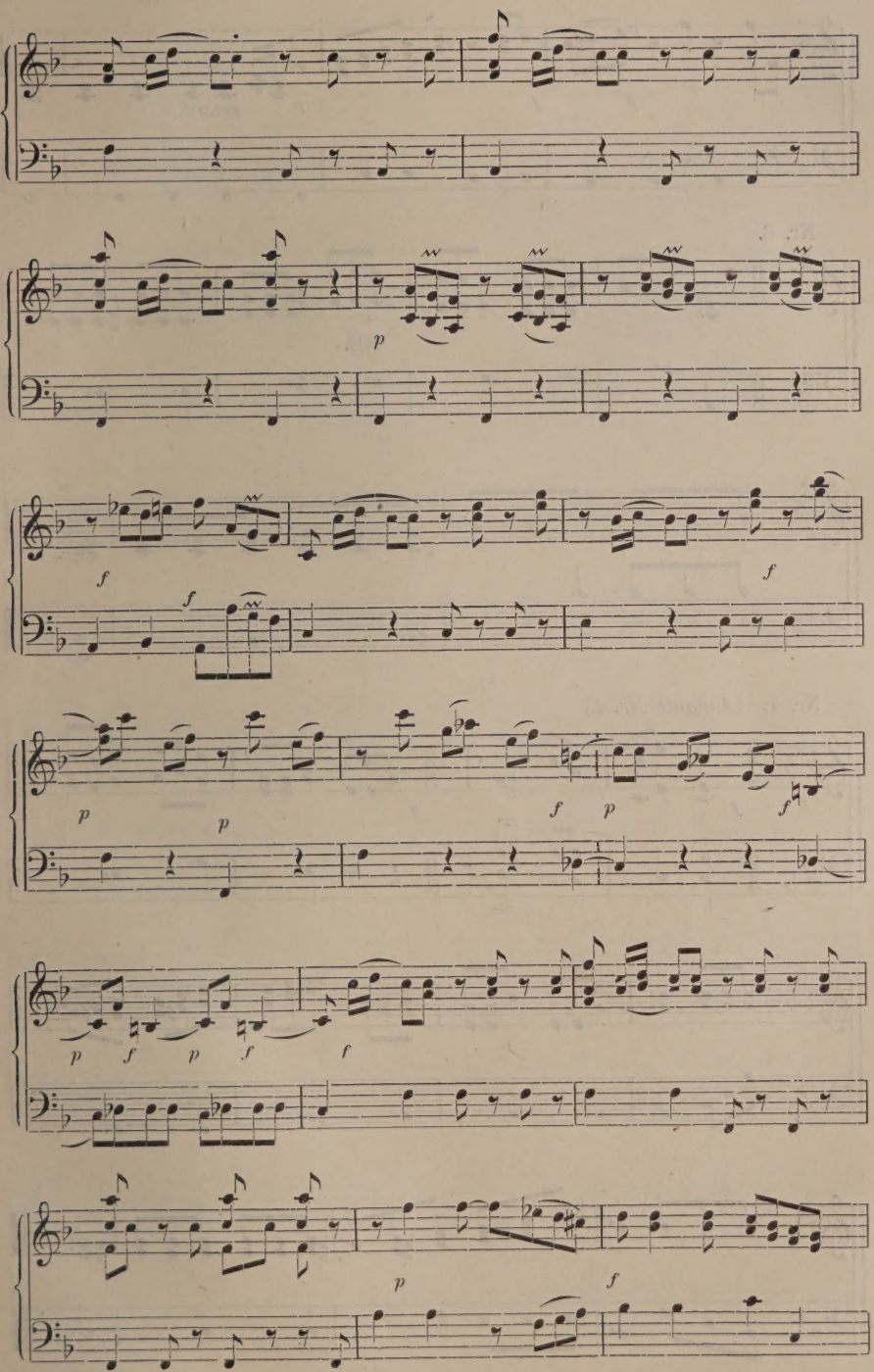

sotto voce.
pp
rinf.
f
poco f
p
poco f
p
rinf.
f
p
rinf.
p
f

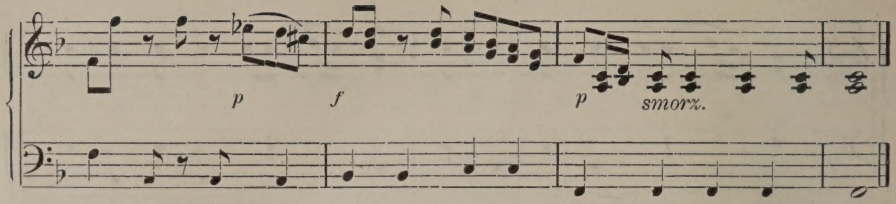

sotto voce.
sotto voce
Nr. 4. (Andante No. 1.)
p
cresc.
cresc.
f
p
cresc.
f
p
3
3
3
f
p



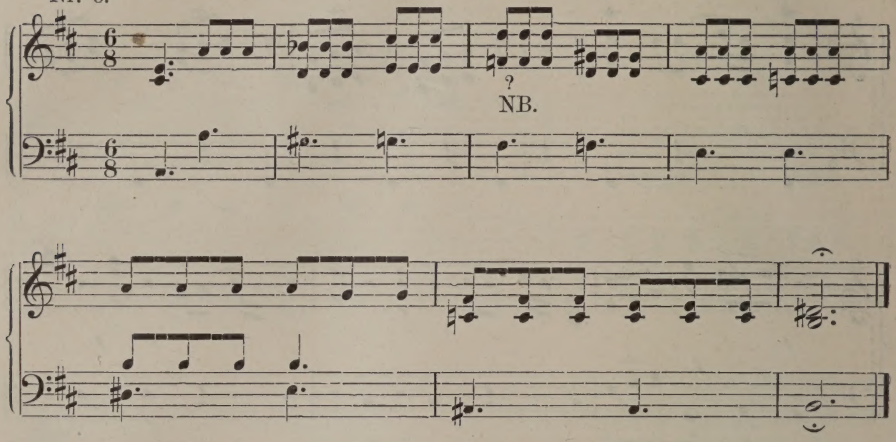
Nr. 5. (*Andante No. 2.*) Cet Andante est de M. Rousseau.



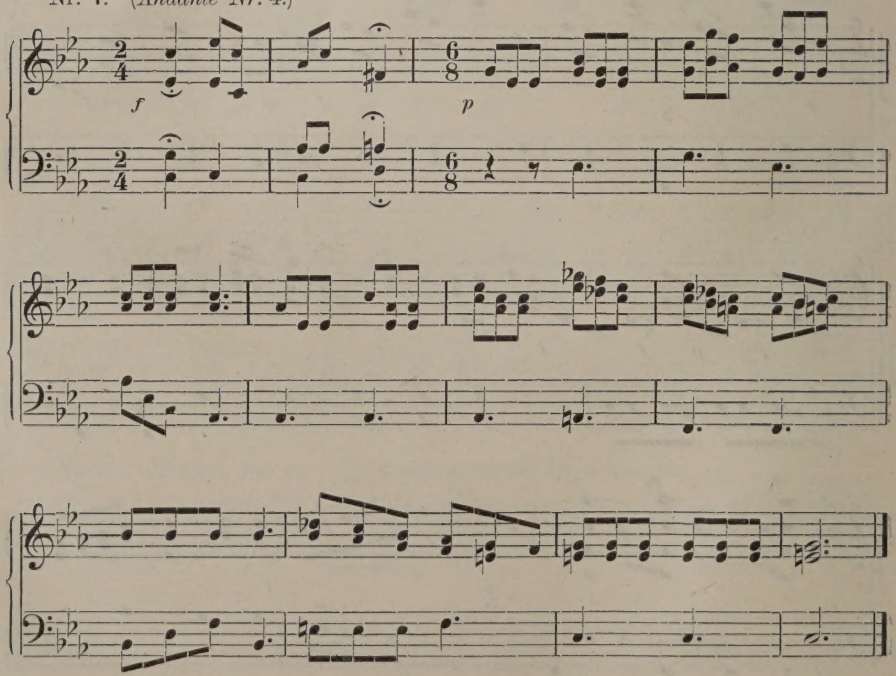

p
f
f
f
p
p
f
p
p
f
p
f
f
p
f



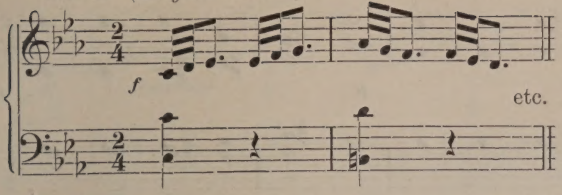
Nr. 6.



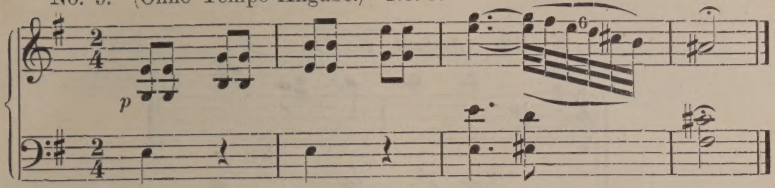
Nr. 7. (*Andante Nr. 4.*)



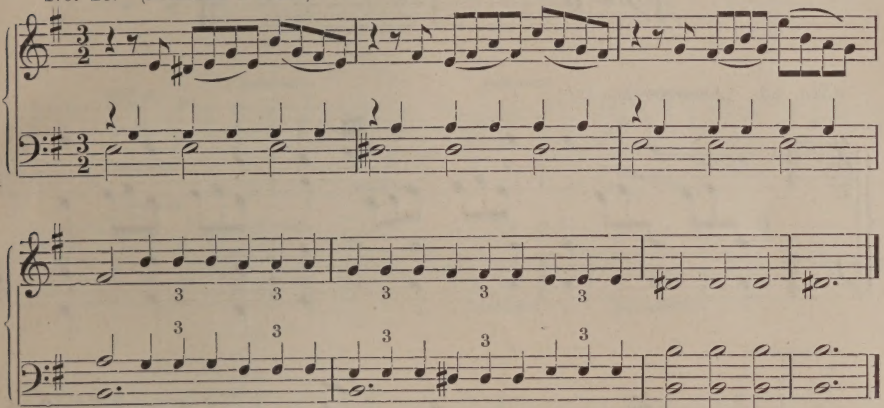
No. 8. (*Allegretto No. 7.*)



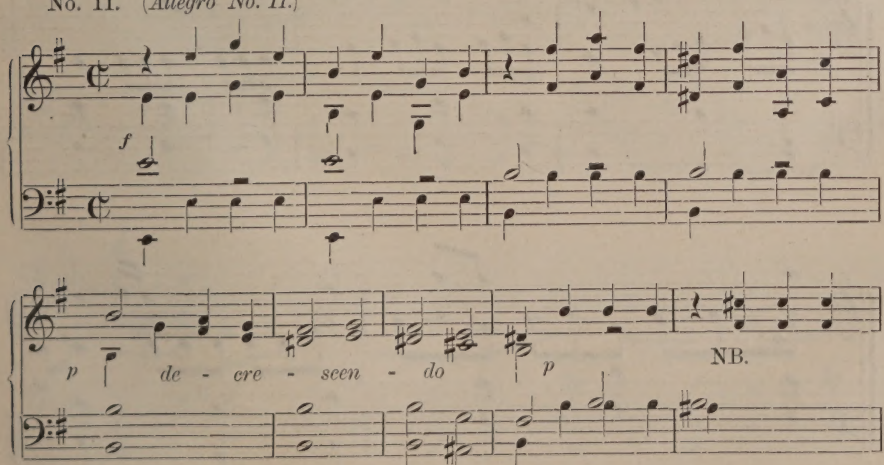
No. 9. (Ohne Tempo-Angabe.) *No. 9.*

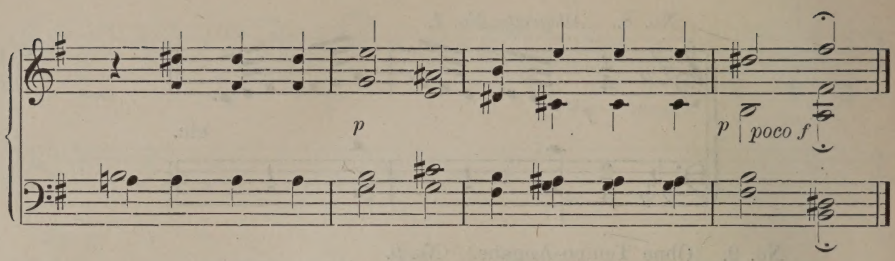


No. 10. (*Andante No. 10.*)

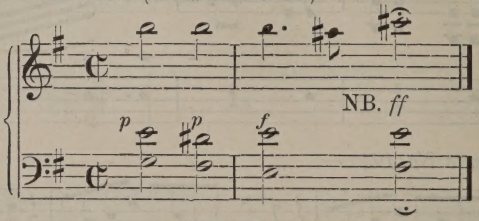


No. 11. (*Allegro No. 11.*)

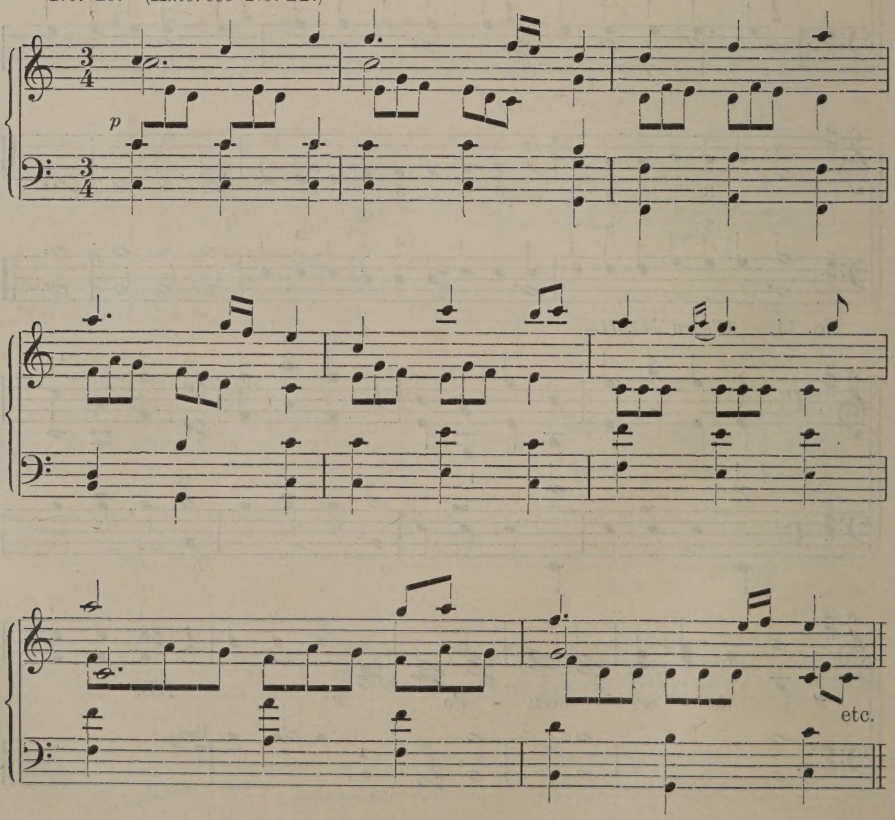


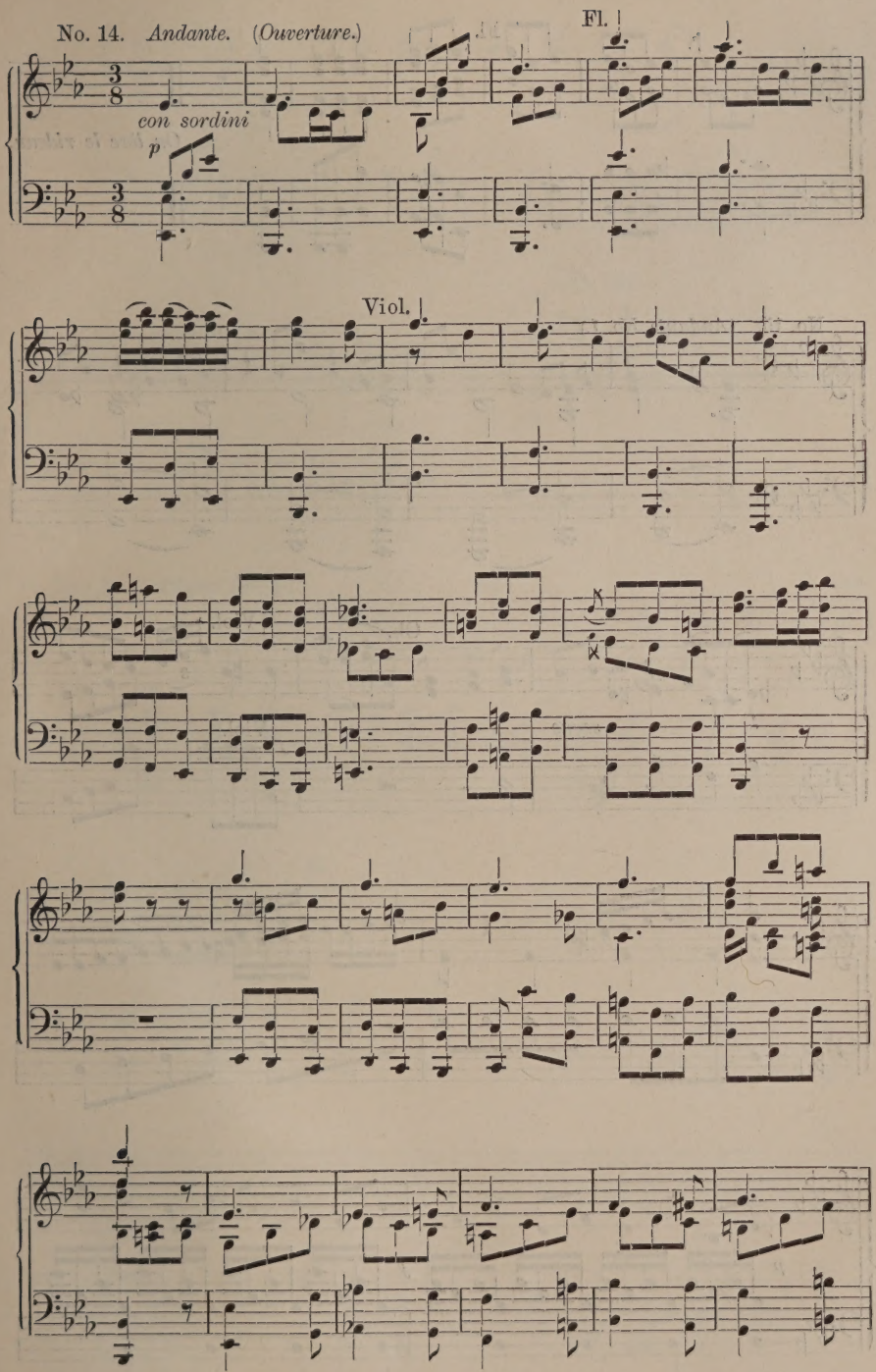
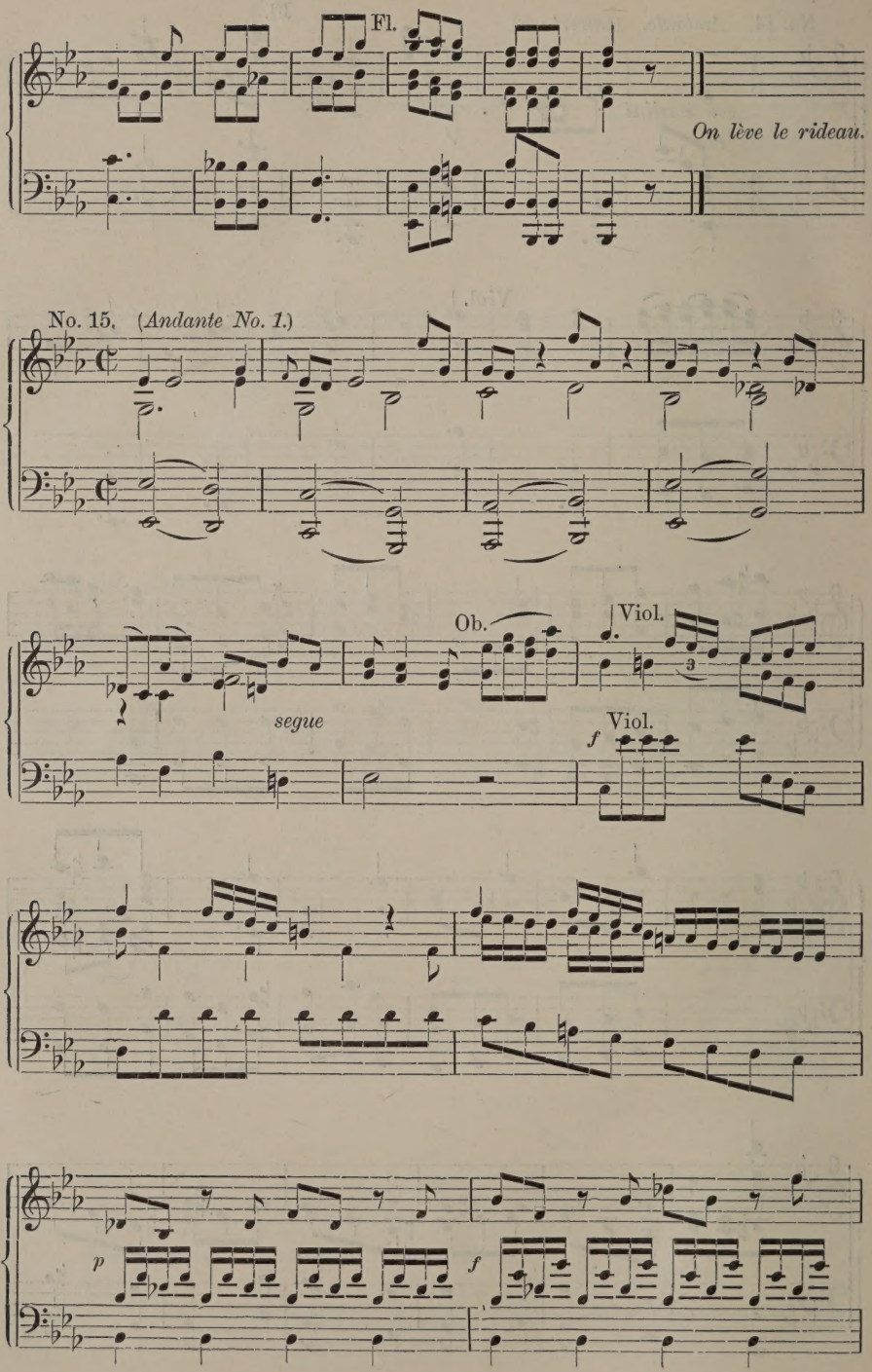


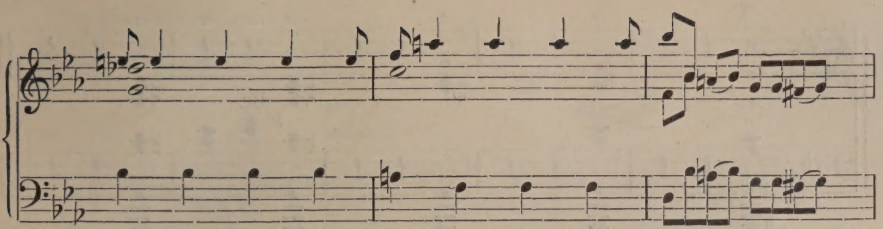
No. 12. (*Andante No. 12.*)

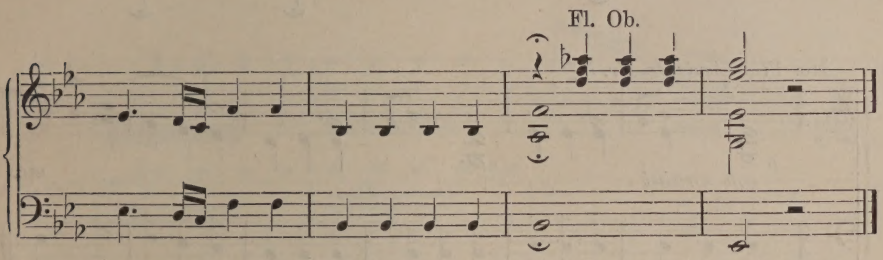


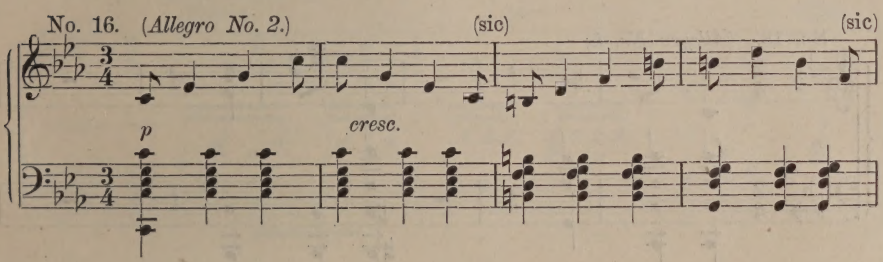
No. 13. (*Amoroso No. 22.*)

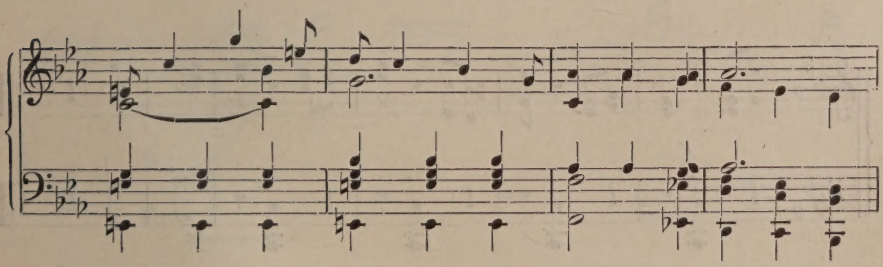


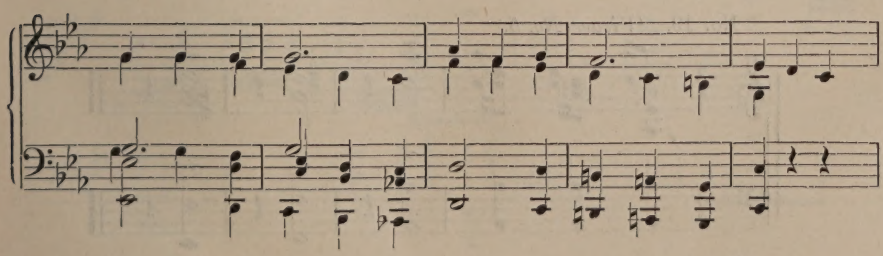

No. 14. Andante. (Ouverture.)
Fl.
con sordini
p
Viol.

Fl.
On lève le rideau.
No. 15. (Andante No. 1.)
Ob.
Viol.
segue
Viol.
f
p
f

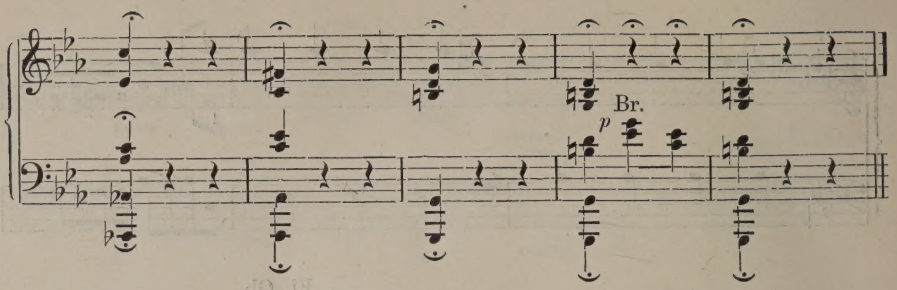



Fl. Ob.

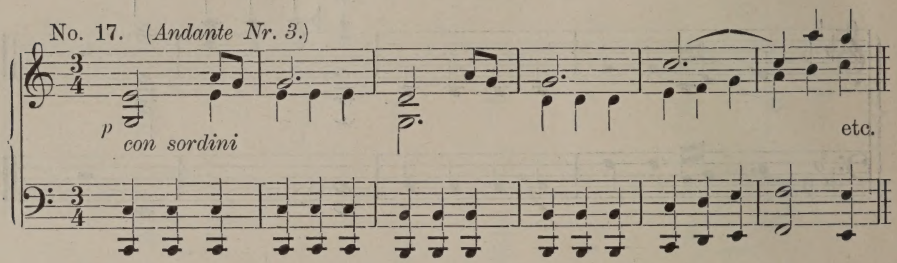

No. 16. (Allegro No. 2.)
(sic)
(sic)
p
cresc.



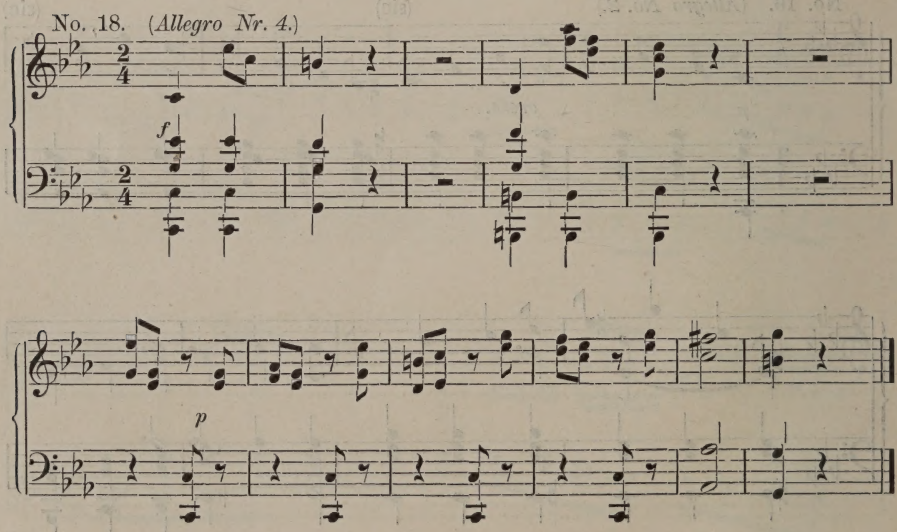




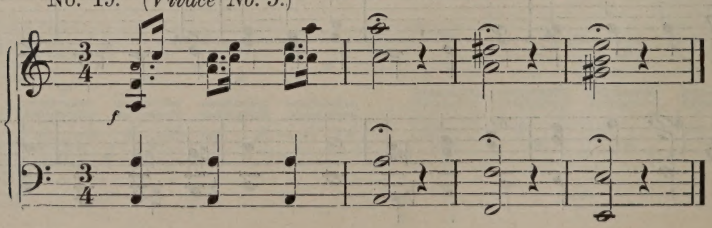
No. 17. (*Andante Nr. 3.*)



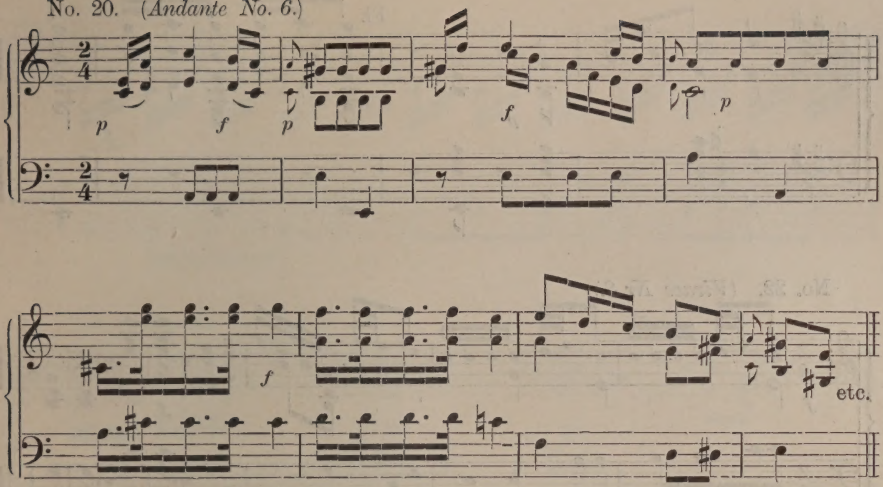
No. 18. (*Allegro Nr. 4.*)



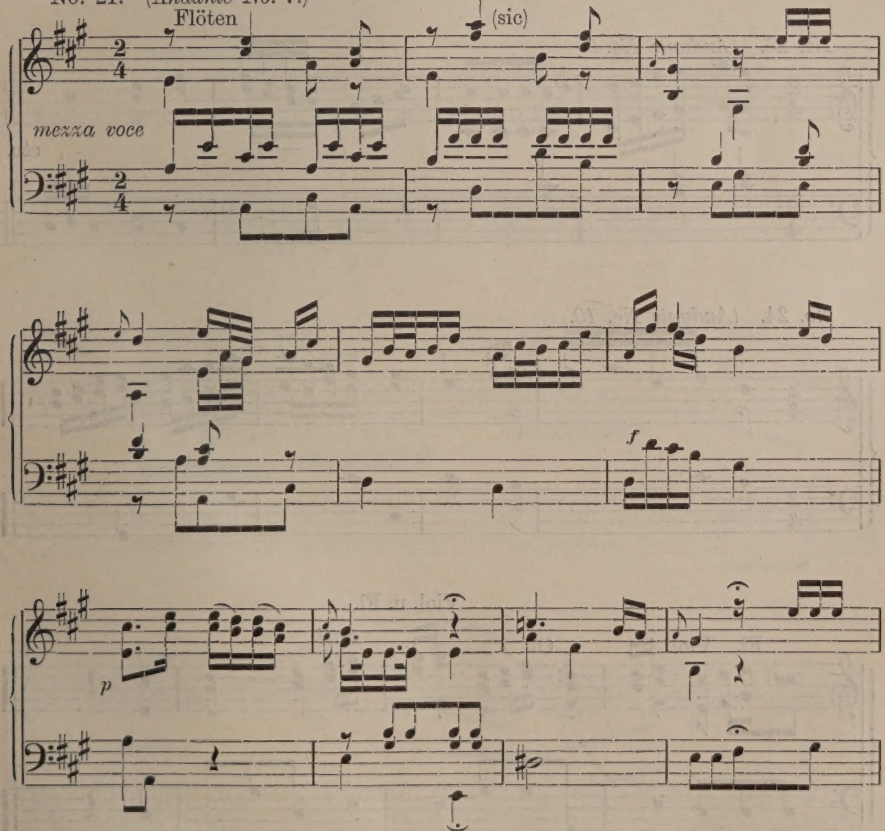
No. 19. (*Vivace No. 5.*)

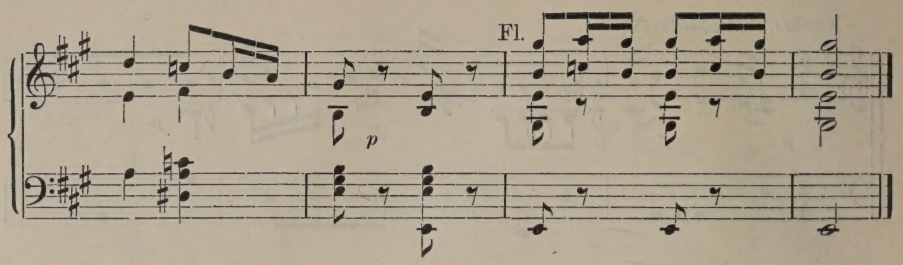


No. 20. (*Andante No. 6.*)

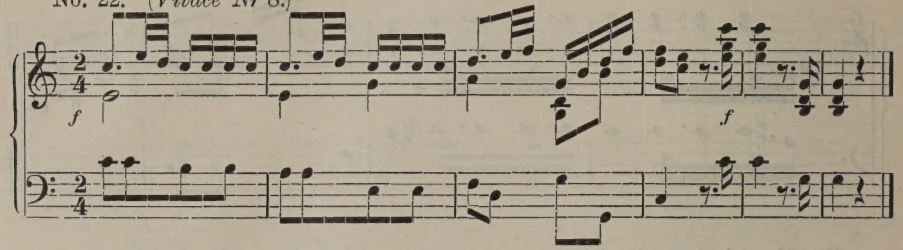


No. 21. (*Andante No. 7.*)

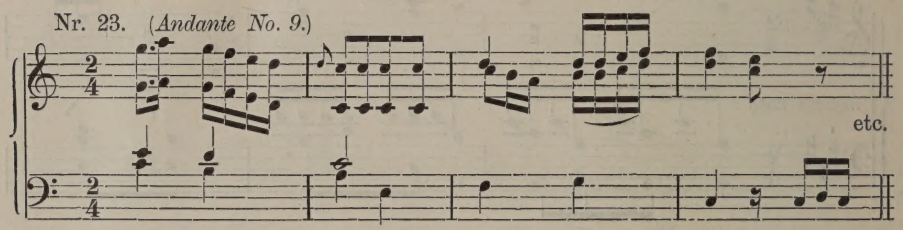




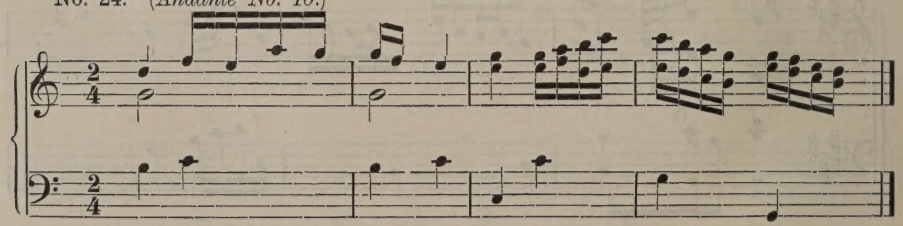
No. 22. (*Vivace Nr 8.*)

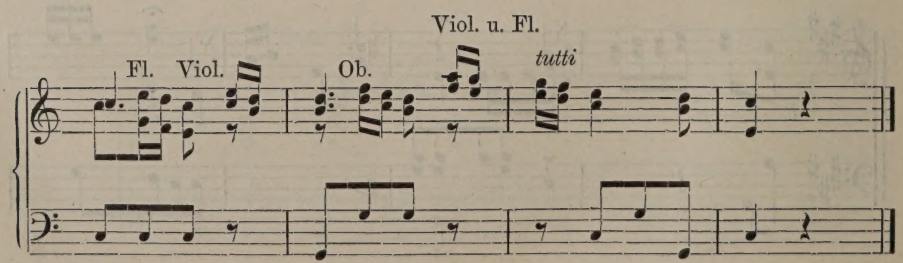


Nr. 23. (*Andante No. 9.*)

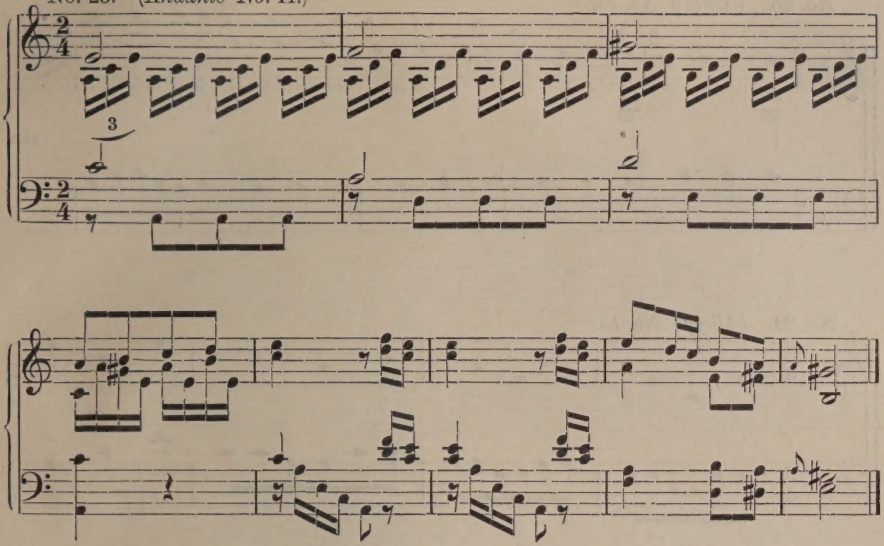


No. 24. (*Andante No. 10.*)

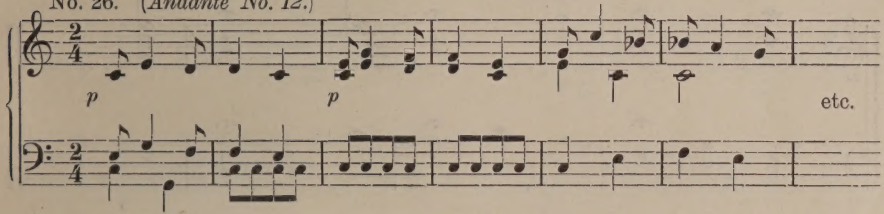




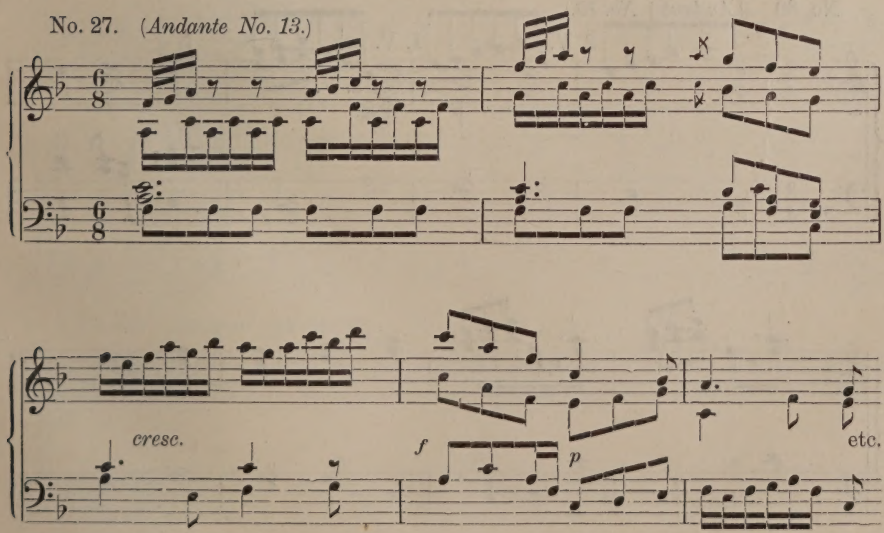
No. 25. (*Andante No. 11.*)



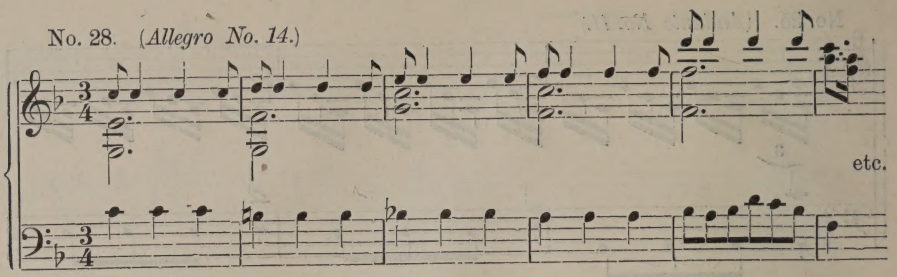
No. 26. (*Andante No. 12.*)



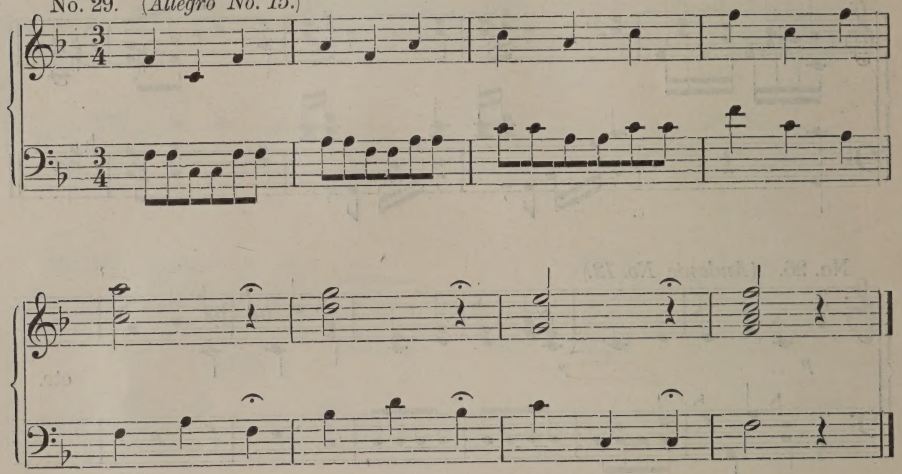
No. 27. (*Andante No. 13.*)



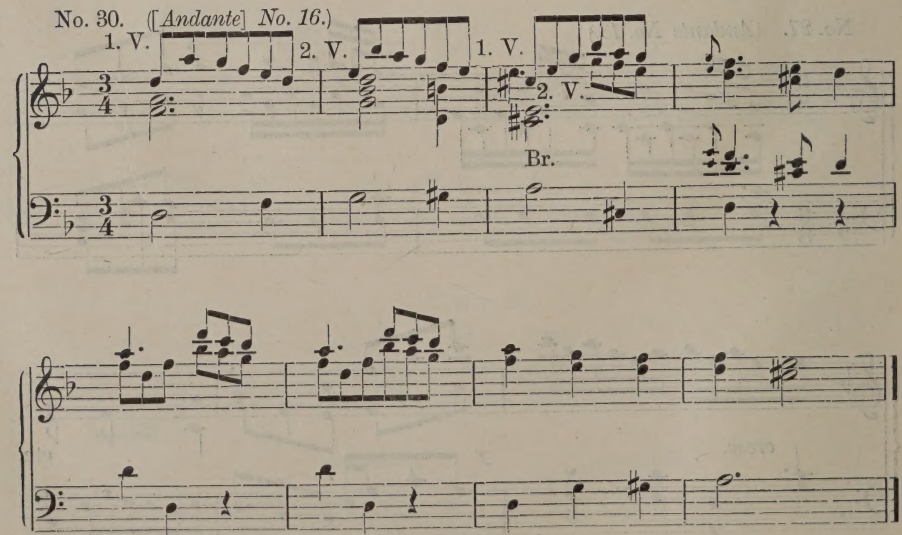
No. 28. (*Allegro No. 14.*)



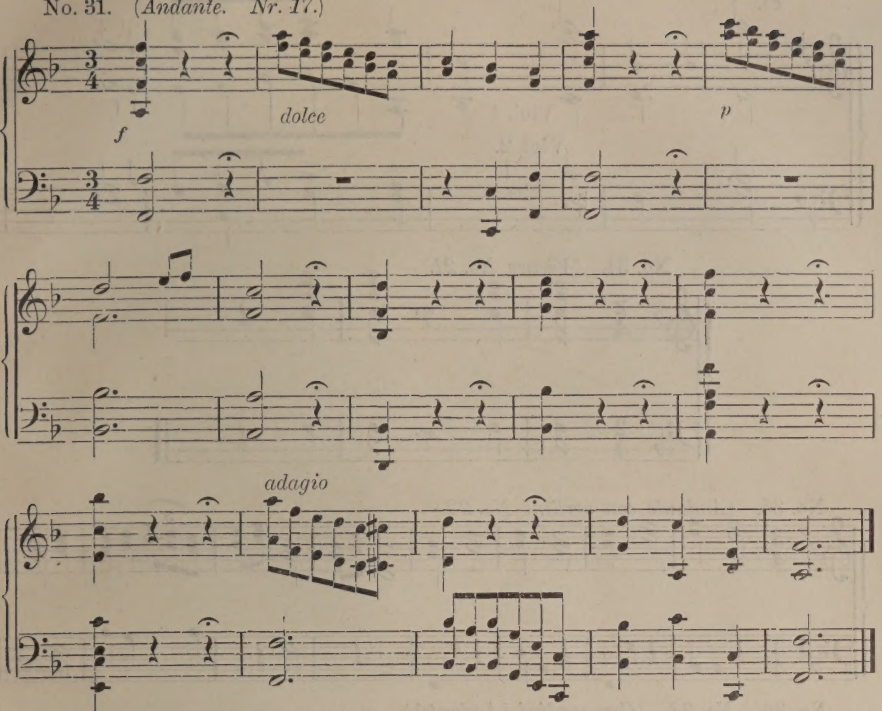
No. 29. (*Allegro No. 15.*)



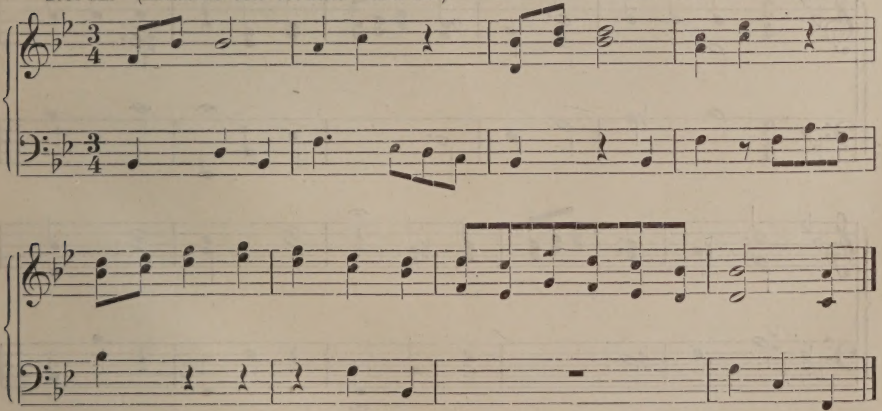
No. 30. ([*Andante*] *No. 16.*)



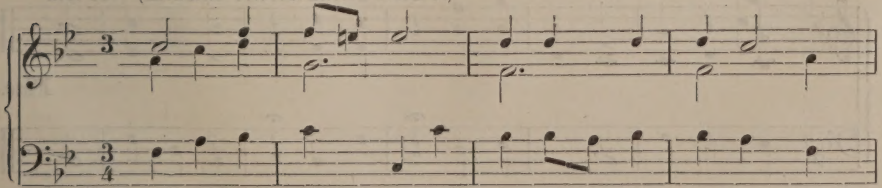
No. 31. (*Andante. Nr. 17.*)

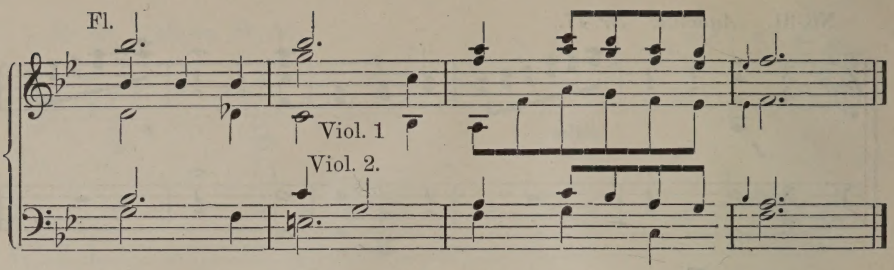


No. 32. (*Andante con sordini. No. 18.*)

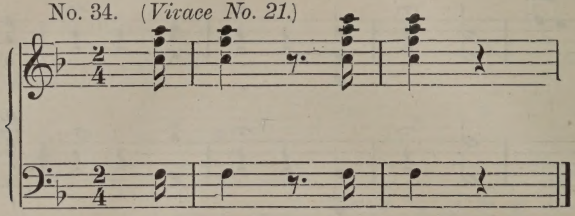


No. 33. (*Andante con sordini. No. 20.*)

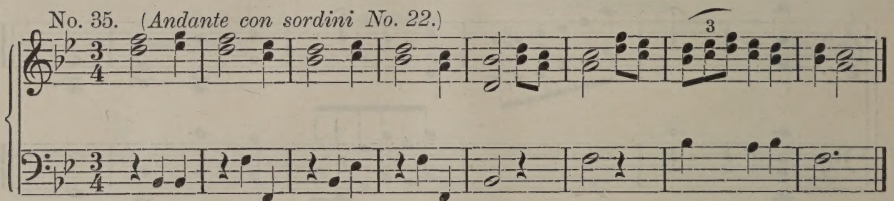




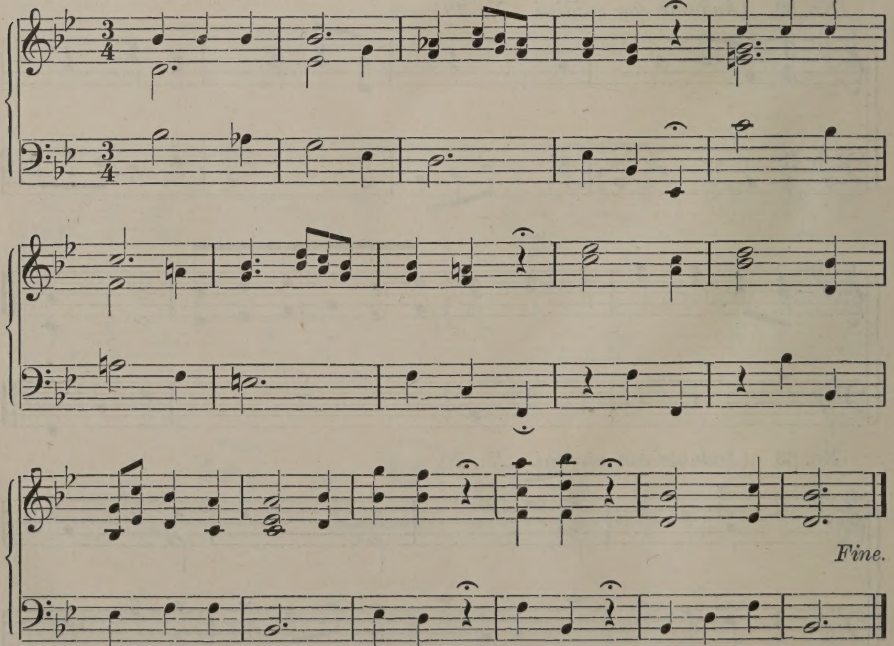
No. 34. (*Vivace No. 21.*)



No. 35. (*Andante con sordini No. 22.*)



No. 36. *No. 23.* (*Con sordini* [*Andante*].)



Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Zu unseren beiden offiziellen Publikationsorganen wird von jetzt an ein drittes, sozusagen nicht-offizielles treten, zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind und welches in zwanglosen Heften erscheint. Diese

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

haben den Zweck, die »Sammelbände« zu entlasten. Wie in der »Zeitschrift« nur Aufsätze von höchstens einem Druckbogen Länge aufgenommen werden können, so hat sich für die »Sammelbände« das Prinzip als zweckmäßig herausgestellt, nur Abhandlungen von höchstens fünf Druckbogen Umfang aufzunehmen. Um aber den diesen Umfang übersteigenden Arbeiten von Wert ebenfalls Platz zu schaffen, sollen nunmehr die »Beihefte« dienen. Das schon vor Auftreten der Internationalen Musikgesellschaft unter dem Titel »**Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von deutschen Hochschulen**« begründete Unternehmen geht in den »Beiheften« auf. Den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft steht es frei, ob sie die Beihefte, die selbständige neue Forschungen enthalten, beziehen wollen. Diese Beihefte, die durch sämtliche angesehene Buchhandlungen des In- und Auslandes oder unmittelbar von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel bezogen werden können, werden je nach Umfang zu mäßigen Preisen portofrei an die subskribierenden Mitglieder geliefert. Die bisher erschienenen Hefte der ersten Reihe der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten werden unter denselben Bedingungen den Mitgliedern abgegeben.

Die Centralgeschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis ℳ 1.50.

Früher sind als Hefte der
»Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis ℳ 9.—.

II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis ℳ 4.—.

III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis ℳ 4.—.

IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis ℳ 4.—.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

B. P. L. Bindery.
MAR 29 1911